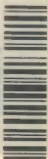
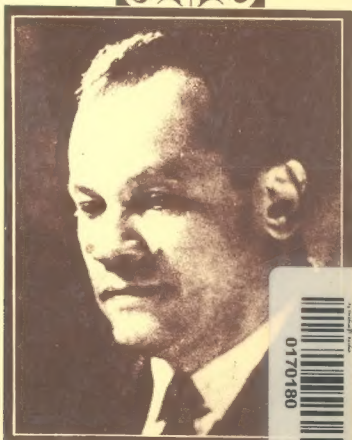


د. غيالي شكري

# المنهية

دراسة في أدب نجيب محفوظ



0170180

Bibliotheca Alexandrina



# المنتمي

دراسة في أدب نجيب محفوظ

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الاولى ١٩٦٤ م القاهرة  
الطبعة الثانية ١٩٦٩ م القاهرة  
الطبعة الثالثة ١٩٨٢ م بيروت  
الطبعة الرابعة ١٩٨٧ م بيروت - القاهرة



د. غَالِي شُكْرِي

# المنتقى

دراسة في أدب نجيب محفوظ

إِلَى ذِكْرِ أَبِي

## مقدمة الطبعة الرابعة

اعتاد المؤلفون القول بأن أعمالهم كائناتهم متساوون في المحبة والاقتراب من النفس. ولكنني أعتقد أن تشبيه مؤلفات الكاتب بأبنائه فيه تجاوز كبير. لذلك أحب أن أقول إن «المتمي» هو من أقرب أعماله إلى نفسي، وقد مضت على طبعته الأولى ثلاث وعشرون سنة، ولعلي أزداد محبة له كلما تقدم به وبني العمر.

عندما كنت صبياً في المرحلة الثانوية كان أول مقال نقدي لي هو رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ. ربما كان ذلك عام ١٩٥٠ ولكن هذا المقال لم ينشر قط. وإنما أردت الإشارة إلى أن اهتمامي بأعمال نجيب محفوظ شديد التبكير. وقد أتيج لي فيما بعد أن أصادق كاتيين متناقضين يتفقان في أمر واحد هو محبة أدب نجيب محفوظ. أما الكاتب الأول فهو سلامة موسى الذي نشر لمحفوظ مقالاته الأولى في مجلته وأصدر له روايته الأولى. وأما الكاتب الثاني فهو الناقد أنور المعداوي الذي احتفل ببدايات نجيب محفوظ احتفالاً مماثلاً لما كتبه سيد قطب حول «خان الخليلي» وما كتبه يوسف الشاروني حول «زقاق المدق» حتى أنه اتخذ من أحد شخصياتها قصة عنوانها «زينة صانع العاهات» وأخرى عنوانها «مصرع عباس الحلوة».

لم يكن نجيب محفوظ في تلك المرحلة الباكرة من عمري مجرد «أديب» موهبه أكبر من مواهب زملائه المعروفين أكثر منه حينذاك، فقد أتيج لي في تلك السن ما لم يتح ربما لأقراني إذ كنت تلميذاً في مدرسة إنجليزية بمدينة منوف. وهكذا قرأت لبعض شوامخ الأدب الإنجليزي سواء في البرنامج الدراسي أو في القراءة الحرة. وهكذا لم يكن الجانب «الأدبي» هو الذي هزني في أعمال محفوظ، وإنما اشتغال هذا الجانب على أشواق ورؤى تخترق نفسي وتسكن خلاياي على نحو أقوى وأعظم وأرق مما فعلت به روايات ديكنز أو سكوت.

ثمة شيء آخر كان يلزم أعمال محفوظ لا أجدها في معاصريه من الأدباء المصريين ولا في كبار الأدباء الإنجليز. هذا الشيء الآخر هو نفسه الذي استقطب

جيلي وبعض أبناء الأجيال التالية حول أدب نجيب محفوظ وشخصه. ومنذ عام ١٩٥٦ حين كنا نلتقي في ندوته الأسبوعية بكاзино أوبرا أخذت علاقتي به (أقصد علاقتنا جميعاً) تتوطد. رجل مستنير، ساخر، مصري بكل معاني الكلمة، مستقبلي الرؤية فهو يناقش الشباب كأنهم أنداده بمتنهي الاحترام والود، عاشق للحرية، طموح للعدل. وكانت معادلة الحرية والعدل هي التي تؤرقه. كافة «الشيء الآخر» الذي يربطنا بنجيب محفوظ هو «الانتماء» لا بالمعنى السياسي المباشر، وإنما بالمعنى الإنساني الأشمل، فهو الانتماء إلى الحرية والاستقلال والسيادة والعدل والديموقراطية حقاً، ولكنه أيضاً الانتماء إلى مصر والثقافة العربية والفكر المستنير والمستقبل. وهو كذلك الانتماء إلى الاصاله الشعبية المرهقة تحت وطأة تراثات متزاحمة، وتحت ضغوط الفقر المستبد بالأرواح قبل الأجساد.

وفي هذا الوقت كنت أعد كتابي الأول «سلامة موسى وأزمة القيد العربي» الذي قرأ مخطوطته الأولى عام ١٩٥٧ سلامة موسى نفسه والزميل الراحل فتحي خليل. وقد اختلفنا في الحكم. قال سلامة إن الكتاب جيد، أما فتحي خليل فاقترح عدة تعديلات أخذت ببعضها. وأعطيت المخطوط لأنور عبد الملك ولطف الله سليمان للاطلاع عليه ونشره عن «الدار المصرية للكتب». وكان سلامة موسى قد مات في أغسطس ١٩٥٨. وتعاقدت مع لطف الله على نشر الكتاب. ولكنه دخل المعتقل في يناير ١٩٥٩ واستطاع عبد الملك السفر خفية إلى فرنسا.

أما أنا فكنت قد شرعت في دراسة «أزمة الجنس في القصة العربية» التي صدرت بعد شهرين فقط في العام نفسه الذي صدر فيه كتابي عن سلامة موسى، عام ١٩٦٢.

لماذا أسرد هذه الحكاية؟

لأنني في دراستي لسلامة موسى توقفت طويلاً عند المقالات التي كتبها نجيب محفوظ في «المجلة الجديدة» ثم توقفت عند شخصية «عدلي كريم» ومجلته «الإنسان الجديد» و«كمال عبد الجواد» الذي يكتب فيها على صفحات ثلثية «بين القصرين». وكان سلامة قد أشار في إحدى يومياته بجريدة الأخبار عند صدور الثلاثية عن علاقته بنجيب محفوظ حين كان «الأديب الشاب» طالباً في قسم الفلسفة بكلية الآداب. وأضاف أنه يرى نفسه فعلاً في «عدلي كريم» ويرى مجلته في «الإنسان الجديد» ويرى بعض ملامح نجيب محفوظ في «كمال عبد الجواد». هذه الملامح يمكن التأكيد منها إذا طالعنا مقالات محفوظ المبكرة عن تيارات الفكر الغربي في «المجلة الجديدة» طيلة الثلاثينات من هذا القرن.

كان هذا أيضاً مهماً على الصعيدين الفكري والفني، ازدادت بواسطته فهماً و«لحيادية» الكتابة المحفوظية كأسلوب في التعبير المباشر وغير المباشر، وازدادت إدراكاً لوسائل الكاتب الفائرة في تكوينه العميق، من قبل أن يصوغ أعماله الكبيرة بزم من طويل.

ومن ناحية أخرى أتاحت لي دراسة «أزمة الجنس في القصة العربية» أن أخصص فصلاً كاملاً عن ومعنى الجنس عند نجيب محفوظ. وكانت فرصة لاستكشاف أسلوب الكاتب أكثر فأكثر، أي من حيث ارتباط هذا الأسلوب بالرؤية التي يجسدها الكاتب في علاقات وأنسجة روائية.

والجنس في أدب محفوظ من بين هذه العلاقات هو أبرزها جنباً إلى جنب مع الدلالات السياسية والاجتماعية. من أية يثبات يختار الكاتب شخصياته؟ والبيئة هنا إطار اجتماعي وثقافي وأخلاقي. كيف يبدع الكاتب التطور الداخلي لهذه الشخصيات؟ والإبداع هنا يخص اللغة والحدث والموقف والتشابك المعقد، بالسرود والحوار، في إقامة التماسك الخيالي للبناء الروائي.

ويعد أن صدر كتابي عن سلامة موسى والأخر عن أزمة الجنس، كانت الأسئلة حول نجيب محفوظ وأدبه قد تعاطمت. ويقدّر ما كانت أسئلة عن «العام» كانت تلح في طرق أبواب «الخاص». وهكذا برزت مسألة الانتماء كمحور رئيسي في أدب محفوظ جنباً إلى جنب مع التحولات العنيفة لمجرى ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث تنافست المصالح والمسارات والأفكار والخيارات والمصائر بين ثوار وشوار، بين الانتماءات المتقاطعة والمتوازية.

وحتى عام ١٩٦٤ لم تكن قد صدرت دراسة نقدية شاملة عن نجيب محفوظ، بالرغم من أنه كان قد خرج من دائرة الثلاثة آلاف نسخة إلى دوائر العشرين ألفاً (الكتاب الذهبي) إلى دائرة نصف المليون (جريدة الأهرام التي نشرت «أولاد حارتنا» أسبوعياً، وكانت المرة الأولى التي يواجه فيها الروائي جمهور الصحافة اليومية عام ١٩٥٩). وهو العام الذي افتتحته دولة «الثورة» باستقبال مئات المناضلين الماركسيين والديمقراطيين في السجون والمعتقلات. أما الرواية فهي التي ناقش فيها المؤلف بشجاعة مسألة الدين والعلم والاشتراكية، بعد صمت أو توقف عن الكتابة دام سبع سنوات لم ينشر خلالها سوى الثلاثية التي كان قد كتبها في وقت سابق.

كذلك كان محفوظ قد كتب تبعاً وحتى عام ١٩٦٤ هذه الأعمال: «اللمص

والكلاّب» ١٩٦٢ و«السمان والخريف» ١٩٦٢ أيضاً و«دنيا الله» ١٩٦٣ و«الطريق» ١٩٦٤. ومعنى هذا أنه كان قد كتب أعماله الكبيرة، الكلاسيكية والجديدة. وكانت هذه الأعمال تثير بمجرد نشرها في «الأهرام» ردود فعل كثيرة لشجاعتها في تناول ما يخشاه غيره وما يخاف زملاؤه من تناوله. كان يتناول، باختصار، قضية الثورة وقضية الانتماء. ولذلك اختفت أحكام النقد اليساري المبكر وحل مكانها الاحترام والمحبة، بالرغم من أن هذا اليسار كان سجيناً منذ ١٩٥٩ إلى ١٩٦٤.

وكانت «أولاد حارتنا» قد لقيت عتاً وإرهاباً للاهرام والمكاتب، ولكن الاهرام ظل ينشر حلقاتها إلى النهاية، ثم اعترض الأزهر على نشرها في كتاب. وهذا لم يمنع الانتاج السينمائي من التوجه إلى أعمال نجيب محفوظ. وأياً كانت التحفظات على إخراج بعض الأفلام المأخوذة عن هذه الأعمال، فقد ربح الكاتب جمهوراً جديداً، بعضه لا يعرف القراءة والكتابة.

وبالرغم من ذلك كله لم يكن قد صدر كتاب واحد عن أدب نجيب محفوظ في مصر أو في غيرها من الأقطار العربية. وبالطبع لم يكن قد صدر عنه أي كتاب في العالم الخارجي.

لذلك حين رحلت أضع الخطوط الأولى لـ «المتنبي»، لم تكن هناك سوى بعض المقالات والمقابلات وأعمال الكاتب نفسه. ولكن كانت هناك قبل ذلك ويعدده هذه القضية الملحة والتي دعوتها بالانتماء، وهذا الرباط الخفي بين العام والخاص، وهذه العلاقة الأسرة التي نمت بين الكاتب وجمهوره حتى أصبح الروائي الأول في القراءة العربية المعاصرة، سواء قراءة مثات الألوف من المواطنين العرب في كل مكان، أو قراءة النقاد.

كان نجيب محفوظ يؤسس الرواية العربية على أكثر من مستوى: كان يؤسس الصيغة الجمالية ذاتها بعد محاولات الرواد ذات الشأن العظيم في تهديم الأرض أمامه. وكان يؤسس ذوقاً فنياً جديداً يغالب الذوق السائد الذي شكلته أعمال الرومانتيكيين الكبار. وكان يؤسس جمهوراً عريضاً هو جمهور الرواية.

وإلى جانب هذا التأسيس المتعدد الجبهات، كان نجيب محفوظ يحاول التجديد بقدر ما تملك موهبته ورؤياه من طاقات. فالمسافة بين العمل الكلاسيكي الضخم في الثلاثية وبين العمل الطموح للتجديد في «اللص والكلاّب» تدلنا دون عناء على ما كابده الكاتب حتى لا يتخلف عن العصر.

كان نجيب محفوظ عام ١٩٦٤ قد بنى هراً في تاريخ الرواية العربية وتاريخ الوعي الجمالي العربي. وهو الوعي الذي يبقى ساري المفعول في الأجيال التي تلت، حتى دون وعي منها. أي أن محفوظ ليس كاتباً كلاسيكياً عظيماً وانتهى الأمر، وإنما هو عطاء ممتد - بما أنجزه - في أعمال المجددين من الأجيال التالية. وهو معنى لا يتوفر لكثير من كبار الأدباء الذين أعطوا أعمالاً كبيرة من دون أن تكون هذه الأعمال تأسيساً لفن أو لجمهور أو لوعي.

هذه الميزة ينفرد بها نجيب محفوظ في تاريخنا الأدبي الحديث، حتى بالنسبة لمن هم تجاوزوه في «الحداثة». إلا أنه حتى ذلك التاريخ - أكرر عام ١٩٦٤ - لم يتناول هذا العطاء الكبير أحد.

وتلك كانت صعوبة أولى حين فكرت، في كتابة «المتنبي». وربما كانت، على العكس، تيسيراً لمهمتي. أي أنني على الصعيد الأكاديمي المحض لم أعثر على المراجع التي تروي ظمناً ناقداً بلغ التاسعة والعشرين من عمره حين صدر الكتاب. ولكنني على صعيد آخر كنت «حرراً» في بناء البحث، حرية الفكر والذوق والوعي. لم أكن أكتب «عن» نجيب محفوظ وأدبه، وإنما كنت أعالج قضية تؤرقني وتؤرق جيلي. كانت القضية تخصني، سواء في إطارها أو أنسجتها وأساسياتها أو مسائلها وتحققاتها الجمالية.

وكان كتابي الأولان اللذان صدرا قبل «المتنبي» بعامين قد حققا رواجاً وصدى يتمناه كل كاتب. ولكن «المتنبي» حقق لي شيئاً آخر، وما زلت أشعر بدفعه هذا الشيء الآخر إلى الآن، بالرغم من مرور الزمن. تقدم الكاتب والكتاب في السن، ويبقى شباب الذاكرة حياً بهذا الشعور الخاص الفريد الذي شعرت به وأنا أتناول من صديقي محمود الزناري النسخة الأولى من «المتنبي». ومحمود لم يكن ناشراً، ولكنه لسبب ما غامر معي بماله فطبع الكتاب ووزعه بل وأعطاني حقوق الطبعة الأولى كلها. لم يكن شعوري هو أنني كتبت بحثاً جيداً أو بتليداً، وإنما كان شعور الشاعر بميلاد القصيدة. كان «المتنبي» وما يزال بين ضلوعي عملاً لا يقاس بما احتواه من مقومات البحث النقدي أو الدراسة الأدبية، وإنما بما تضمه من تجسيم موضوعي مستقل عني ولكنه يكافئ عاطفتي وفكري وأحلامي وأشواقني غاية التكافؤ. ولكم تطور «النقد» بعد ميلاد «المتنبي» وكم سيتطور، ولكنه سيظل في مخيلتي ومخزون ذاكرتي هذا العمل الذي قد لا يظهر منه للقارئ سوى «العلم» - إن وُجد - أما ما أراه وحدي ولا

يشاركني في رؤيته أحد، فهو ذلك «السر» الذي يبقى مستعصياً على كل تحليل خارجي، سر العلاقة الحميمة التي تربط شاعر ما بإحدى قصائده .

ولست شاعراً

و «المتحمي» ليس قصيدة .

ولكن منزلتني في أعماقي وفي تكويني هي التي تدفعني لاستعارة هذا التشبيه . إنه العمل الذي كان يكتبني وكنت أظن أنني أكتبه .

خالي شكري

القاهرة ٣١ - ١٠ - ١٩٨٧



## مدخل

(١)

١- في خاتمة الطبعة الأولى من هذا الكتاب نقراً «... وروياً نجيب محفوظ لم يكتمل بناؤها بعد، لأن تطوره - ومنهج هذا التطور - يؤكدان أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد..» ذلك أنني توقفت عند رواية «السمان والخريف» وشعرت أنها لا يمكن أن تكون الكلمة الأخيرة، إذ هي تعود بنا إلى نهاية الرواية الكبيرة «أولاد حارتنا» ولا تكاد تقدم جديداً إلا أن «أولاد حارتنا» كانت رواية نظرية و«السمان والخريف» رواية تطبيقية إن جاز التشبيه. فليست الرواية الأولى التالية للثلاثية إلا رؤيا فكرية خططت للواقع، وجاءت «اللص والكلاب» و«السمان والخريف» اختباراً واقعياً لهذا التخطيط، وانتهت الرواية الأخيرة إلى نفس النقطة التي انتهت بها روايته الأولى. فالشاب الطويل الأسمر الذي يمسك بيسراه وردة حمراء في خاتمة «السمان والخريف» هو الحل الذي يترأى لنا في خاتمة «أولاد حارتنا» مع حشش الذي عثر على كراسة عرقه وبدأ يفك رموزها، وشباب الحارة يخفي منها لينضم إليه في الخلاء البعيد، يعدون العدة لمصرع الطغيان ومشرق فجر الأعاجيب. هي الخاتمة بعينها وإن اختلف «النظر» إلى الواقع والتخطيط له عن الواقع نفسه وما يضطرم به من جبايا ومتناقضات. لذلك توقفت عند «السمان والخريف» وقلت: إنه لا يمكن أن تكون هذه هي الكلمة الأخيرة لنجيب محفوظ. وليس السبب على الإطلاق هو أن الفنان لا يزال حياً يرزق، وبالتالي فإن احتمالات الجديد في عطائه الفني لا تزال قائمة. فكم من الأبداء والفنانين يكفون عن المعطاء في مطلع شبابه، ربما لنقص فيهم وربما لعقم اللحظة التي يعيشونها في واقع مجذب، وربما لأن المرحلة الحضارية التي يحيون في ظلها لا تتجاوز حدودها الفكرية ما هو أبعد من مجموعة القيم التي تناولها الأبداء والفنانون بالعرض والتحليل والاكتشاف، ولم يبق أمامهم سوى التكرار والإملا. أي أن هناك من عوامل الكف عن المعطاء ما يدخل في صميم قدرات الفنان الطبيعية والمكتسبة، وما يخرج عن إرادته ويدخل في صميم الإطار التاريخي للمجتمع الذي يعيش فيه.

ولذلك فإن «السمان والخريف»، لم تكن الكلمة الأخيرة في أدب نجيب محفوظ وهو يعيش مرحلة دامية من مراحل التحول العنيف في تاريخ مجتمعه. ولقد دلت مجموعة الأقاصيص التي كان ينشرها فرادي أو يضمها كتبه أنه يعاني معاناة هائلة في رحلة البحث المرير. وفي تقديري أن قصة «زعلابي» من بين هذه الأقاصيص جميعها تبرز كعلامة طريق وعر وشاق عزم الفنان على اجتيازه مهما كانت الصعاب والأهوال. ثم أقبلت رواياته الأربع «الطريق، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، ميرamar» دليلاً قاطعاً على وعورة الرحلة التي خاضها ومرارة النتائج المؤسفة التي انتهت إليها. كان البطل النجيب في «اللس والكلاب» بطلاً مأزوماً، فأنتهى به الأمر في «ميرamar» إلى الهزيمة الكاملة. وأقبلت قصته «تحت المظلة» كسابقتها «زعلابي» علامة طريق أيضاً، ولكن إذا كانت الأولى علامة البداية فهذه الأخيرة علامة النهاية.

ومن هنا كان لا بد لي في هذه الطبعة الجديدة من «المتني» أن أستكمل الحوار مع كلمة نجيب محفوظ الأخيرة، التي قالها بمتهى الشجاعة والوعي والأسى. هي الكلمة الأخيرة التي نطقت بها حضارتنا وتاريخنا ومجتمعنا في هذه اللحظة الأسبانية التي نعيشها، فهي تلخل ضمن العوامل البعيدة عن قدرات الفنان وفطرته، وإن شاركت بصورة أربأخرى في صنعها. وسوف يظل نجيب محفوظ يكتب ويكتب، ولكنه حينئذ لن يكون أكثر من شهيد اللحظة التي عاشها، لن يستطيع أن يضيف جديداً إلى رؤانا. ولا يصدر هذا القول عن نظرة متشائمة، أو حتى عن نظرة متنبئة، وإنما عن نظرة حاولت ما استطاعت أن تحيط بتطور أدب نجيب محفوظ والمناخ الحضاري الذي أثمره.

٢- أن أدب نجيب محفوظ يقدم دليلاً مأساوياً دامغاً على صحة الرأي القائل بأن الفنان لا يتجاوز مقتضيات التاريخ. ذلك أن هذا الفنان الكبير لم يأل جهداً في تطوير فنه في محاكاة تطور المجتمع المصري ومحاولة تجاوزه في كثير من الأحيان. لقد تسلم نجيب محفوظ أمانة الرواية المصرية من توفيق الحكيم، الرائد الذي يعد إنتاجه الروائي - وبخاصة في عودة الروح ويوميات نائب في الأرياف - لإدانة بمولد الرواية المصرية في طور نشوئها. وإذا كان قد توقف عن التأليف الروائي واتجه بكامل قدراته إلى المسرح، فإن نجيب محفوظ قد تحمل أعباء المرحلة الجديدة في تاريخ الرواية المصرية منذ بداية الأربعينات إلى الآن، مستكملاً ملامح وجهها الواقعي في تبصيره الأصيل عن المستوى الحضاري الذي بلغه مجتمعنا حينذاك ومحاولاً صياغة وجهها الحديث المعبر عن تناقضات المرحلة الدامية التي وصلت إليها حضارتنا. ولقد اختار نجيب محفوظ منذ البداية الطريق الصعب فلم ينقل إطاراً روائياً جاهزاً في الأدب الغربي، ولم يطبق ملهياً فكرياً بعينه. وإنما حاول أن يكشف

الصيغة الجمالية الصحيحة باختبار شتى الأطر الفنية والمذاهب الفكرية في أرض الواقع المصري. ولا يعني هذا أنه صنع خليطاً من قوالب الفن المختلفة ومذاهب الفكر المتباينة، بل هو قد اختار من بينها ما يجلو رؤيته للواقع من حوله وما يسهم في تشكيل هذا الواقع تشكيلاً جديداً. ومن هنا ذهبت أدراج الرياح كافة المحاولات التي تعسفت معه بتصنيفه قسراً في هذه الخانة أو تلك من خانات النقد الأوربي الجاهزة. وأثبت نجيب محفوظ بذلك أنه ابن مخلص لهذه الأرض التي نبت منها، إذا احتاجت لفكرة كلاسيكية أو لمسة رومانتكية أو صورة واقعية أو خيال أسطوري، فإنه لا يتردد في تلبية مطالب «التجربة» الأم في إبداعه الفني. . فاحتياجات الواقع المصري الجمالية هي التي تدفع نجيب محفوظ تلقائياً لاختيار هذا الجانب أو ذاك من جوانب التراث الفكري والأدبي. ولأن الصياغة الفنية في أدبه جاءت تجسيدا عميقاً لاحتياجات التجربة الحية والواقع الخصب، فإن هذا الأدب ظل طليعاً وتجريبياً في معظم مراحلها، أي أنه ظل بوصلة للتقدم الروحي ومقياساً أميناً لتطور ضمير هذا الشعب. فالاتجاه التاريخي الذي نطالعه في مرحلته الأولى كان مشاركة رائدة في حركة الأدب الرومانسي، والاتجاه الواقعي في المرحلة الوسطى كان ارتياداً إيجابياً لحركة الأدب الاجتماعي، والاتجاه الفكري في مرحلته الأخيرة كان تطلعاً وثاباً لما أسماه بحركة الأدب التجريدي. وليست هناك فواصل حجرية ثابتة بين هذه الاتجاهات والمراحل فلعلنا نجد بذوراً لمرحلة ما في مرحلة سبقتها أو نكتشف جذور اتجاه ما في اتجاه تقدم عليه. ولكننا على الدوام نجد هذا الفنان الكبير على عجلة القيادة في تطور الأدب المصري الحديث. . . حتى أننا نستطيع القول بأن أدبه في مجموعة جملة تجارب، لا تكاد التجربة الواحدة تتكرر إلا ويستجيب كاتبها لتغيرات الواقع المتلاحقة فيواصل التجريب من جديد. على أن هذا الاخلاص العميق لتغيرات الواقع لم يكن مجرد مناسبة شكلية لمغامرات جمالية، أو التردى في غواية المودات الجديدة بارتداء أحدث الأزياء الأوربية، وإنما كان مصدر التجديد الفني في أدب نجيب محفوظ هو إيمانه العميق بمبدأ التقدم ذاته. . فالتقدم هو الفكرة التي يمكن القول بأنها تشكل العمود الفقري لإيمانه الاجتماعي والروحي، هي الخط المريض الذي تندرج تحته بقية القيم التي تتغير يوماً فيوماً، ولكن هذا الخط باقٍ لا يتزعزع من مكانه. . وعندما يقبال إن نجيب محفوظ كاتب تقليدي، لا ينبغي أن نلصق به على الفور مفهوماً قاصراً للتقدم، فهو ليس كليشياً جامداً من مقولات النصوص التقليدية. وإنما نجيب محفوظ فنان تقليدي بأعمق معاني الكلمة وأشملها، في الفكر والفن والمجتمع. ولكن هذا التقدم الذي يبلغ أقصى مداه في تعبير أحد أبطاله بالثورة

الأبدية، يصطلم بأسوار عالية وجدران صلبة من صنع حضارتنا ومجتمعنا وتاريخنا وعصرنا. . وهو حين يصطلم بهذه العوائق الخارجة بكل تأكيد عن إرادته - وإن شاركت بعدئذ في صنع هذه الإرادة - فإنه لا يستطيع أن «يخبط رأسه في الحائط» كما يقول المثل الشعبي. . فالنداء التي سالت في أعظم وآخر أعماله تكفي: برهاناً لا يقبل الشك في أن الطريق أصبح مسدوداً في وجه هذا الجيل العظيم. . ولم يعد أمامه سوى افتعال المغامرات الشكلية، أو تبرير الوجود الفعلي للأسوار والجدران باصطناع ثغرة موهومة، أو الصمت. وأرجو أن يكون واضحاً ما أقصد إليه من الطريق المسدود، فالحرية الديمقراطية لا تشكل إلا عنصراً واحداً يدخل ضمن عناصر لا حد لتعقدها. . فالسور العالي أو الجدار الصلب أعمق كثيراً وأشمل من أن تكون الحرية هي حاميته الوحيدة، وإنما هو طريق الحضارة والتاريخ، الطريق الذي يصل ببعض الناس إلى القمر ويعجز بعضهم الآخر عن الوصول إلى شبرا.

لقد تابع نجيب محفوظ بمثابة وإصرار عجيبين أزمة المجتمع المصري منذ كانت أزمة عابرة في حياة محبوب عبد الدايم وحميلة ونفيسة وحسين إلى أن تحولت إلى أزمة ضارية في حياة كمال عبد الجواد، ثم تغير جوهر الأزمة في حياة سعيد مهران حتى أن سرحان البحيري لم يجد مفرأ من الانتحار. وبذلك أعلن نجيب محفوظ أن الأزمة التي ظنناها عابرة يوماً قد آلت دورتها إلى الهزيمة الكاملة. . وإذا كان أحد أبطال القدامى يحاور زملاء من الشباب الضائع في الثلاثينات قائلاً إن تطبيق أي مذهب في مصر لا بد وأن يتحول إلى «دكتاتورية»، فإن بطلا من الشباب المنتمي في أواخر الستينات يخطب في الجماهير عن الاشتراكية ويذهب ليعد عدته في الظلام ليصبح مليونيراً وتفرش أسراب الكاديلاك الطريق الطويل نحو الاشتراكية. . ماذا يستطيع أن يصنع فنان صادق كنجيب محفوظ؟ هل يكرر نفسه؟ وماذا بعد التكرار؟؟. . لقد كتب قصته العظيمة «تحت المظلة» وكفى! . ولن أفسحاً بنجيب محفوظ إذا صمت، أو إذا نطق كلاماً يرادف الصمت، أو قال كلاماً سبق أن قاله بصورة أفضل. . ذلك أن أعظم الكتاب لا يتجاوزون مقتضيات التاريخ.

٣ - وعندما صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب ثارت حوله بعض المناقشات التي اعتز بها كثيراً، فقد أضامت لي جوابات هامة، سلباً وإيجاباً، ما أحوجني إلى معرفتها. وأود لو ياذن لي نقادي أن أعرض في إيجاز لمنهج التأليف الذي حاولته في هذا الكتاب. إن قضية واحدة من القضايا التي يحفل بها الأدب المصري الحديث، كانت تعنيني حين اتخذت من أدب نجيب محفوظ شاهداً عليها، هي قضية الانتماء. ولا ريب أن هناك أدباء آخرين قد تناولوا هذه القضية بالتعبير الفني، ولكنني لم أجد كاتباً تخصص فيها كنجيب محفوظ. . وبالرغم من أن أدبه هو الآخر

يعالج عديداً من القضايا الأخرى إلا أنني ركزت على هذه القضية بالذات وما يرتبط بها من مشكلات في الفكر والفن . وربما كان اختياري لهذه القضية اختياراً ذاتياً في مصدره الأول، فلعل مشكلة الانتماء لهذا في تكويني الشخصي مكان خاص، ولكن هذا الاختيار مع ذلك لا يخلو من أسباب موضوعية تتصل بأوثق الاتصال بتكوين المجتمع وظروفه الحضارية .

وعندما تكون قضية الانتماء هي المحور الفكري الذي يدور من حوله البحث، فإنني استبعد على الفور مختلف الأعمال التي كتبها الفنان بعيداً عن هذا المحور، بل واستبعد مختلف الزوايا البعيدة عن هذا المحور في أعماله التي تناقش المشكلة . ومن هنا لم أتبع المنهج التاريخي الذي يعنيه تطور الكاتب تطوراً زمنياً، وحاولت أن أربط في البداية بين أزمة الانتماء في جيل نجيب محفوظ الواقعي، وهذه الأزمة كما انعكست بين يديه على مرآة الفن . وقد أحسست أن نجيب محفوظ في الثلاثية هو سليل أحد التقاليد البارزة في أدبنا الحديث، وهو التقليد الذي بدأته شخصية «حامد» في رواية هيكل الأولى «زينب»، وشخصية «محسن» في رواية الحكيم «عودة الروح»، وشخصية «إبراهيم الكاتب» في رواية المازني المسماة بهذا الاسم، وشخصية «همام» في رواية «سارة» للعقاد، وشخصية «إسماعيل» في قصة «قنديل أم هاشم» ليعلى حتي . . إلى غير ذلك مما يمكن رصده من روايات «الترجمة اللاتينية» كما يحلو لبعض النقاد أن يسميها، وهم يقصدون أن ثمة مشابهات يمكن العثور عليها بين بطل الرواية والفنان الذي أبدعها . وأنا لست أعتقد بأن الثلاثية هي التاريخ الشخصي لكمال عبد الجواد، كما لست أعتقد بأن كمال عبد الجواد - كفرد - هو المعادل الفني لشخصية نجيب محفوظ . . وإنما أعتقد اعتقاداً كبيراً بأن أزمة جيل نجيب محفوظ الأساسية تجد تعبيراً فنياً لها في أزمة جيل كمال عبد الجواد . وليست أزمة الانتماء إلا إحدى الأزمات التي يضطرم بها عالم الثلاثية الرحب، ولكن اختياري لهذه الأزمة دون غيرها محورياً للبحث جعلني أركز الأضواء عليها وما يتصل بها من أدوات في الفكر والتعبير . ولذلك عقدت الفصل الأول بأكمله حول شخصية واحدة من شخصيات الثلاثية هي شخصية «كمال عبد الجواد» . . ولم استهدف في هذا الفصل دراسة الثلاثية على الإطلاق، ولا لأجلت الحديث عنها في السياق التاريخي للبحث، وإلا لما كررت الحديث عنها في فصل لاحق هو «المتنبي» بين الدين والعلم والاشتراكية» . . لقد عملت إلى دراسة كمال عبد الجواد كعادل موضوعي في إزمته لجيل نجيب محفوظ . ثم تبين لي أثناء الدراسة أن النسيج الاجتماعي والتاريخي في الثلاثية لم يخف قط ذلك الميل الحاد المؤلف من جانب نحو ما أسميته بأدب القضايا الفكرية . فالحق أن هذه المناقشات السياسية التي كنا

نلمحها في «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» و«بداية ونهاية» قد تحولت في الثلاثية إلى خيط واضح من خيوط الفكر المجرد بحيث أن الفكر الذي كان في الأعمال السابقة مجرد لون يضاف إلى بقية الألوان الصانعة للوحة قد انفرد في «قصر الشوق» و«السكرية» بالنسيج الرئيسي للوحة. . وما كان يستطيع نجيب محفوظ في ذلك الوقت المبكر من نهاية الأربعينات أن يصوغ أعماله «الفكرية» في نفس الأطر الفنية الجديدة التي شرع في كتابتها بعد الثلاثية. . ذلك أن الفنان لا يغل المستوى الحضاري وذلك الذي بلغه المتلقي، بل هو يتفاعل مع هذا المستوى ويشارك في صياغته. ولست أعتقد أن المرحلة الجمالية في الذوق العربي كانت تسبغ منذ ربيع قرن ذلك المنهج التمييزي الذي يكتب به نجيب محفوظ منذ سنوات قليلة. . فضلاً عن أن الكاتب نفسه ما كان يستطيع أن يفكر جمالياً بهذا الأسلوب. وإنما توضح لنا الصياغة الفنية لأزمة كمال عبد الجواد أنه بالرغم من الميل الواضح من جانب المؤلف نحو أدب القضايا الفكرية إلا أن الرداء الواقعي بنسجيه الاجتماعي وألوانه التاريخية كانت السبيل الأوفى إلى تحقيق هدفه عرضاً وتحليلاً.

على أن قضية الانتماء في أدب نجيب محفوظ ليست في جميع الأحوال قضية مباشرة وإنما هي قد تستر خلف لافتات أخرى كالضياع والاضطهاد واتباع الطرق القصيرة والمسدودة. ولقد صادفني هذا التستر والتخفي بصورة واضحة في أعمال نجيب محفوظ السابقة على الثلاثية، حيث لم يكن المنتمي هو بطل اللحظة التاريخية في الثلاثينات وأبان الحرب العالمية الثانية، وإنما كان الضائع في «القاهرة الجديدة» والمضطهد في «خان الخليلي» والطريق القصير في «زقاق المدق» والطريق المسدود في «بداية ونهاية» هي النماذج الرئيسية المعبرة - سلباً - عن حاجة مصر إلى الانتماء. ولم تخل هذه الأعمال بطبيعة الحال من نماذج شاحبة للمتمتعين يساراً ويميناً، ولكن البطل الحقيقي لم يكن هو المتتمي، ولذلك انتقلت من تجسيد أزمة جيل نجيب محفوظ في الفصل الأول - وقد أردت به تعريفاً أعمق من الموصافات التقريرية بالمؤلف - إلى تجسيد هؤلاء الضائعين والمضطهدين في الفصل الثاني وملحمة السقوط والانهار، وكانت التسمية للأسف الشديد هي أول ما استرعى الانتباه، ولم يكن يعني نجاحها بقدر ما كان يعني تصور ما أقصد إليه تصوراً حقيقياً. فالسقوط والانهار من نصيب التراجيديا والأبطال التراجيديين بغير شك، ولكن بلرة السقوط لم تثبت في أرض خارج هؤلاء الأبطال، وإنما هي كلمة في صدورهم تكبر دون وعي منهم حتى تصل مداها في لحظة الانهار. وسواء كانت هذه البلرة هي القدر اليوناني القديم، أو المطلقات الكلاسيكية، أو الموت، فإن اللعنة التي تنبتها وتنميتها وتثمرها تولد مع الإنسان، في صميم تكوينه البشري وطبيعته الانسانية. وليست،

الشخصيات، التراجيدية التي يمزج بها البحر المتلاطم من الضائمين والمضطهدين في أدب نجيب محفوظ من هذا «النمط البطولي» الذي يحمل مصيره بين جنيته، فالصراع في حالتهم لا يتم بينهم وبين هذه الجرثومة المخفية، وإنما هو صراع ملحمي تقليدي يتم بينهم وبين القوى الخارجية، وإن انتهى بهم إلى السقوط والدمار. إنها خاتمة تراجيدية حقاً، ولكن مقدماتها ملحمية تماماً. ولعل هذا التناقض بين المقدمات والنتائج يعد دليلاً جليداً على إخلاص نجيب محفوظ للواقع الذي يتفاعل معه. فهو لم يشأ تجميد هذا الواقع فنياً لحساب إحدى المقولات النقدية، وإنما راح يستوحي ضمير الواقع ويجرب صياغته من جديد مهما بدا التناقض غريباً على المناهج التقليدية في التعبير. وليس على النقد حيثل إلا أن يلتزم الموضوعية في التشخيص مهما بدا التناقض مرة ثانية غريباً على المناهج التقليدية في النقد. ولذلك بادرت إلى القول بأن هذه الأعمال تشكل فيما بينها «ملحمة السقوط والانهايار» مقدماً لهذا الفصل بتمهيد مطول عن تطور معنى المأساة في حياتنا، وهو جزء متمم للبحث ولا يفصل عنه، وكنت أعلم يقيناً أن التعبير يحمل تناقضاً إذا قيس بالمعايير التقليدية، ولكني أبقيت عليه حتى يشاركني الجميع هذه الحيرة: شخصيات تراجيدية لا تتكامل في بطولة ناضجة إلا في الثلاثية حيث نجد أن كمال عبد الجواد أول بطل تراجيدي في الرواية المصرية. والمناخ الذي تحياه هذه الشخصيات لا يخرج بصورة عامة عن المناخ التقليدي للملحمة، فالصراع مع قوى الشر الخارجية ليس وليداً للجنة قديمة مضمرة في البناء الذاتي للشخصية، وإنما هو مجموعة القيم التي تحكم الواقع الخارجي. مرة أخرى، المقدمة ملحمية، والنتيجة تراجيدية، فما العمل؟ إن السؤال هو بعينه الذي اضطرني إلى أن أفرد الصفحات الطويلة في مقدمة هذا الفصل لاختيار الأدوات التقليدية في البحث عن التراجيديا والملحمة ودور كل منهما في حياتنا، ومن هنا كانت ضرورتها من ناحية، واللجوء إلى من سبقونا في البحث من ناحية أخرى. وكذلك فإن هذا السؤال هو الذي اضطرني إلى هذا العنوان الحائر المضطرب «ملحمة السقوط والانهايار» دون تعسف مع النماذج التي اخترتها أو قسرها داخل أبنية نقدية جاهزة. كما أن هذا السؤال هو الذي أجبت عنه في تناولي لرواية «السراب» إجابة مغايرة عن التي أعطيها بشأن هذه الرواية في كتابي كـ «أزمة الجنس في القصة العربية» فالحق أن «السراب» تحتل تفسيراً سيكولوجياً وتفسيراً رمزياً في وقت واحد.. ولقد حاولت أن أقيم بين التفسيرين جسراً في «ملحمة السقوط والانهايار»، وربما أكون قد أخفقت، ولكني أكاد لا أصدق أن هذه الرواية مجرد «تنوّه» في الخط الانسيابي لأعمال نجيب محفوظ. وإنما تؤكد لي أعماله الجليدة أن الجنس كرمز سياسي - فضلاً عن كونه دلالة اجتماعية - يدخل عنصراً هاماً ضمن العناصر المكونة

لعالَم نجيب محفوظ، ومن هذه الزاوية وحدها تصورت - وقد أكون مخطئاً في تصوري - أن السراب حلقة طبيعية في ملحمة السقوط والانهايار، ليست هي الضياع ولا الاضطهاد، وإنما هي العجز الذي عبرت عنه الشخصية الرئيسية بقولها «أرى المصريين جميعاً يعيشون في سجن كبير».

ثم تتبعت في الفصل الثالث تطور المتتمي في الواقع المصري وفي أدب نجيب محفوظ منذ كان شيخاً غائماً يمثل دوراً ثانوياً إلى أن أصبح كياناً واقعياً ملموساً تتدرج حياته من البساطة إلى التركيب حيث أصبح متممياً مازوفاً في إنتاج الفنان الأخير. ولم يكن المتتمي في أعمال نجيب محفوظ جميعها سواء هذه التي عبرت عنه جنيناً أو طفلاً يجبر أو شاباً ناضجاً يعاني الأزمات والأهوال. . لم يكن إنساناً من لحم ودم بقدر ما كان فكرة مجردة يختبرها الكاتب في أرض الواقع الحي فتلبس أحياناً بما يشبه الواقع من خطوط واللوان. . ولكنه - المتتمي في أدب نجيب محفوظ - ظل تجريباً ذهنياً، هو نتاج للواقع بلا ريب في تفاعله الجدلي مع تصورات نجيب محفوظ النظرية، وإذا كانت «أولاد حارتنا» في تقديمها للمتتمي المثال أو المفترض تعد عملاً تجريبياً مباشراً فإن الأعمال التالية لها لا تخرج عن الإطار التجريبي في صوره غير المباشرة. هذه الصور التي تلبس الواقع أو تشابهه، ولكنها تختلف عنه وتتمايز معه. ولقد أتاح هذا الإطار التجريبي للفنان أن يستعرض كافة الحلول والمشكلات التي صادفته في معمل فنه وهو يختبر قضية المتتمي في عصر المعاصرة. وكان الدين والعلم من أهم الملاح والملاحظات التي جسدت هذه القضية، كما كانت الاشتراكية والحرية أبرز الدلائل التي جسمت الطريق الوعر، طريق الآلام والعذاب، الذي يتعين على هذا المتتمي أن يخوضه. وكان الفصل الثالث «المتتمي بين الدين والعلم والاشتراكية» هو الرحلة الدامية التي قطع فيها أشواطاً لم تكن قد انتهت بعد.

فيذاً كان الفصل الأخير - في الطبعة الأولى - عن «رؤيا الثورة الأبدية» كانت القصة القصيرة التي عاد إلى كتابتها نجيب محفوظ بعد انقطاع دام حوالي ربع قرن، هي الخاملة التي أثرت أن أصوغ بها هذه الرؤيا التي أفصحت عن نفسها بكلمات قليلة في نهاية الثلاثية، ثم بعثت من جديد في كامل يهاثها في اليوتوبيا الملحمية التي دعاها صاحبها «أولاد حارتنا»، إلى أن تلوئت بأرض الواقع الحي ومشكلاته في «اللص والكلاب» و«السمان والمخريف»، ثم قاربت أبعادها الاكتمال الواقعي - على النقيض من الاكتمال النظري في اليوتوبيا الملحمية - بمجموعة «دنيا الله». ولما كانت هذه مجموعة من القصص القصيرة كان لا بد لي من التعرف على تاريخ الفنان مع هذا الشكل الفني. ولأنني لست مقيداً بأصول المنهج التاريخي منذ بدأت كتابي بفصل عن بطل الثلاثية، لم أجد غضاضة أن أختتم الفصل بمقارنة تحليلية بين بواكير



انتاج نجيب محفوظ في القصة القصيرة وأواخر هذا الانتاج. إن «رؤيا الثورة للأبدية» استكمال موضوعي لتطور أزمة الممتعي، والعودة إلى «خمس الجنون» ضرورة فنية لا بد من الاحاطة بها للتعرف على طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون إذا تناول الكاتب موضوعه في قالب جديد، قديم.

وفي هذه الفصول الأربعة جميعها لم أتصور قط أنني أعالج قضية فلسفية أو اجتماعية أو سياسية، وإنما كنت أعلم يقيناً أنني أقيم حواراً مع كاتب روائي صاغ أفكاره صياغة فنية ولا سبيل إلى عزل هذه عن تلك وإنما لا بد من التعرض للفكر من خلال الفن، والفن من خلال الفكر، بل وليس الفكر والفن إلا تعميماً لمثلث العناصر والعوامل التي شاركت في خلق المستوى الجمالي الذي اختاره الفنان المخاطبة متلقية. . فإذا كان «الممتعي» أقرب إلى عناوين القضايا الفكرية، فإنه لم يتخل عن الصياغة الجمالية التي أنجزها الفنان وما على الناقد إلا اكتشافها بوسائلها الخاصة لا بأساليب غريبة عليها تحقق الاقتحام ولا بالتعسف وتفقد الرؤية النافذة والفهم العميق. إن هذا الكتاب دراسة لقضية الانتماء، ونعم، ولكنه دراسة لهذه القضية وقد عبرت عن نفسها جمالياً في أدب نجيب محفوظ الروائي.

٤ - وعندما أضيف اليوم فصلاً جديداً تطورت إليه الأمور تطوراً طبعياً، فإني لا أخرج به عن الإطار المنهجي العام لهذا البحث. . ولقد أصدر نجيب محفوظ بعض الكتب في القصة القصيرة بعد مجموعة «دنيا الله» ولكنني لم استعن بها في هذا الفصل الجديد لأنني لم أجد فيها ما يضيف لدراستي لأعماله الروائية ابتداء من «الطريق» وانتهاء «ميرامار». . وذلك باستثناء قصة «تحت المظلة» التي تضع في تقديري «نقطة النهاية» لرحلة عظيمة عاشها نجيب محفوظ وعشناها معه بكل ما انطورت عليه من أسواق وأحزان.

٥ - ويعد. . فلا يسعني إلا أن أشكر السادة النقاد: عبد المحسن بدر، وتوفيق حنا، وإبراهيم فتحي، وعبد الجبار عباس، وكمال حمدي، والمرحوم علي الرقيمي. . وغيرهم ممن تناولوا هذا الكتاب بالنقد والتحليل فأتاحوا لي جميعاً أعظم لحظات مراجعة النفس على ضوء النظرات الموضوعية للغير. وقد أسعدني الحظ أن أتبع بعد صدور «الممتعي» الكثير من الدراسات العميقة حول أدب نجيب محفوظ، وقد أصبح الانتماء محورها الغالب.

القاهرة - يناير ١٩٦٩

## (٢)

أعترف للقارئ سلفاً عن اضطراري إلى اجتزاء المقطع التالي، والطويل نسبياً، والذي سيكتشف أنه خاتمة السطور الأخيرة في الطبعة السابقة من هذا الكتاب.

قلت في المقطع المذكور «ولن يستطيع هذا الجيل - وفي المقدمة منه أدب نجيب محفوظ - أن يتجاوز مقتضيات التاريخ، لن يستطيع أن يرى رؤيا جديدة، مهما كتب وغزر إنتاجه عاماً بعد عام. ذلك أن موقف الكاتب الآن من مجتمع ما قبل الخامس من يونيو، كموقفه بعد الثورة من مجتمع ما قبلها: هل يسمح لنفسه أن يكون ناقدًا للماضي وحسب، مهما امتدت رواسب الماضي إلى قلب الحاضر؟ إنه حينئذ لن يصنع أكثر من ترديد كلام سبق أن قاله بصورة أفضل، أو أن يقول كلاماً يرادف الصمت. . . وما أن يختار الصمت طرق نجاة من حكم التاريخ. وإذا كانت السنوات السبع المجاف في حياة نجيب محفوظ - من ١٩٥٢ إلى ١٩٥٩ قد أثمرت جدلياً السنوات السبع العظام من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٧ فهذه السنوات بعينها هي التي تؤدي - بنفس المنطق الجدلي - إلى خواء المرحلة القادمة بالنسبة للجيل الحالي، وفي المقدمة منه نجيب محفوظ.

وإذا كان الخامس من يونيو ١٩٦٧ في المستوى السياسي، وأدب نجيب محفوظ قبل هذا التاريخ في المستوى الفني، قد أعلن أن العقائد احترقت بعثها، فإنه لن يتيسر للثورة المصرية وثقافتها بعث جديد إلا على أكتاف جيل جديد ورؤيا جديدة تتجاوز الهزيمة وثقافتها المدحورة. فنحن لسنا بحاجة إلى معجزة جيل أدى رسالته على خير وجه، وإنما نحن بحاجة إلى جيل المعجزة القادرة على أن تقيم العيازر من بين الأموات أو أن تبعث من الرماد المحترق عقائد جديدة، تجرب الأرض والسماء، لتجمع أطيب النباتات، وتبني عرشها من جديد. ولعل هذا هو التحدي أمام الجيل القادم: هل يستطيع أن يصنع المعجزة من رماد تخلف عن احتراق العقائد القديمة؟» . (ص ٤٤٩ و ٤٥٠) من طبعة دار المعارف بالقاهرة (١٩٦٩).

كُتبت هذه الكلمات إذن منذ أحد عشر عاماً.

وأذكر الآن جيداً، كيف تأخر الكتاب بعد طبعه ثلاثة أشهر في الرقابة بسبب الفصل الأخير بأكمله «المتنبي في أرض الهزيمة». ولذلك بادرت أثناء لقائي بالشاعر أدونيس في بغداد عام ١٩٦٩ وأعطيته الفصل لينشره في العدد الخامس من مجلة «مواقف» حتى أضع نفسي والرقابة أمام الأمر الواقع.

وتم الإفراج عن الكتاب، بعد مداخلات حارة من جانب الدكتور إسماعيل صبري عبد الله المشرف على التحرير في دار المعارف حينذاك، والشاعر الراحل عادل القضيبان مديرها العام.

ويظهوره في الأسواق قامت القيامة.

كان نجيب محفوظ كعادته رجلاً دمثاً خلوفاً، فأثنى على الفصل الجديد علناً

وكرر رأيه التقليدي في «المتمي» منذ ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤.

ولكن «النقد» كان له رأي آخر. أنسب الرقابة واصهار السلطة زايدوا على الرقابة والسلطة، وقالوا إن الإضافة الجديدة تحمل رؤية سوداوية متشائمة تشكك في قدرة النظام السياسي والاجتماعي على البقاء.

أما دراويش نجيب محفوظ فقد زايدوا عليه وعليه معاً. زايدوا عليه لأن الرجل أحب «المتمي» بصدق، وتفهم الفصل الجديد بذكاء واقتدار، ولأنه أيضاً يثق في البناء الذي شيده طيلة ثلاثين عاماً، ولأنه يثمن الجهد الذي بذله شاب في التاسعة والعشرين من عمره حين أكب على أول دراسة شاملة حول إنتاجه، لم يتوفر عليها الكهول فضلاً عن الشيوخ.

وزايدوا علي، لأن محبتي واحترامي والثنائي بنجيب محفوظ وفنه فوق كل شبهة فقد كنت أنا ذلك الشاب الذي تعرف عليه عام ١٩٥٦ فلم يترك ندوته في «كازينو أوبرا» أسبوعاً واحداً حتى دخلت المعتقل السياسي عام ١٩٦٠ لأعود بعد ثلاث سنوات وكأنني لم انقطع عن الندوة وصاحبها «جمعة» واحدة، وفي عام ١٩٦٤ يصدر لي «المتمي» فيستقبله نجيب محفوظ والنقاد بما أخجل تواضعي ويعلما نترافق في «الأهرام» سنوات طويلة في طابق واحد.

هذه للمزايدة المثلثة على السلطة ونجيب محفوظ وعلي، راحت تساهل بعد قراءة الفصل الأخير الجديد: إلى أي مدى يحق للنقاد أن «يتنبأ» بنهاية كاتب؟ ألا يمكن أن يفاجئنا الفنان بموهبته الخارقة، بما يهزم كل النبوءات؟

وأجبت حينذاك: نعم، ليس من حق الناقد أن يتنبأ، ونعم من الممكن للمبدع أن يفاجيء، ولكن من حق الناقد أن يحلل وأن يسلك تحليلاته في نسق من الرؤيا، كما هو حال الفنان تماماً. فالحق بينهما مشترك، أن يرى الكاتب وأن يرى الناقد وأن يختلف أو يتفق الرؤيتان. كذلك من الممكن للفنان أن يفاجيء، بل هذا هو الفن أن يفاجيء ويكشف ويرى ما لا يراه الآخرون. ولكن الفنان، ليس خارج التاريخ. إنه يحلم بطاقة تكونت على مدى السنين. والقدرة على الحلم والرؤيا ليست بلا حدود، إنما هي محدودة بالمكونات الأصلية والمتغيرات المؤثرة في البنية الإبداعية للكاتب. لذلك كان كل عمل فني مفاجأة بحد ذاته. كذلك التطور من اتجاه أدبي إلى آخر ليس مستحيلاً. ولكن الرؤيا الشاملة التي تولد جنيئاً موروثاً من البيئة والطبيعة والتاريخ والتي تشب في حضن الثقافة والمجتمع، والتي تصقلها الخبرة والتجارب والموهبة، ليست من الأمور التي يمكن أن تنقلب رأساً على عقب. من الممكن أن تتصير الرؤيا وأن تنكسر أن تنمو وتتطور وتتعمق وتخبو بالتدريج، ولكنها لا تفاجئنا مطلقاً بالتغير

الميتافيزيقي من نقيض إلى نقيض وهنا أتكلم عن الرؤيا الجمالية التي لا أسمح باختزالها أو تبسيطها لأن تكون مجرد مذهب سياسي أو ديني أو فلسفي. إن الأديب قد يقول في الحياة العامة والخاصة ما شاء له القول المباشر في شؤون السياسة والدين والفلسفة، ولكنه حين يكتب فإن رؤياه الجمالية هي استقلال نوعي عن هذه الآراء والاتجاهات والتصرّيات.

وفي هذه الحدود لم يعرف التاريخ الأدبي في العالم كاتباً - نبياً لثورتين. إن أعظم الكتاب والفنانين لم يكونوا من السياسيين، والكاتب العظيم هو من استطاع أن يحلم بالثورة ولم يتوحد بسلطتها حين تحقق. والكاتب العظيم لا يقلق من تجاوز التاريخ لثورته، لأنه يثق في أن فنه سيقى ساري المفعول تراثاً في شرايين الأجيال الطامعة والكاتب العظيم هو الذي يستطيع أن يحافظ على توازنه إذا انتكست مسيرة الثورة وتلاشى الحلم سواء بسبب الثوار أو بسبب أعدائهم.

ونجيب محفوظ - كما قلت حينذاك - كاتب عظيم، لأنه أعطى هراً عملاقاً في تاريخ الرواية العربية، وكفاءة. ولأنه سيبقى في العروق الجديدة دماً غالياً يغذي الحاضر والمستقبل بأسباب الحياة، حتى إذا لم يكتب حرفاً جديداً. ولكني أعتقد - هكذا استطردت في الجواب - أن هزيمة ١٩٦٧ هي هزيمة رؤيا شاملة، لا مجرد هزيمة عسكرية أو سياسية. وأن أدب نجيب محفوظ هو أحد الأعمدة الرئيسية في بناء تلك الرؤيا التي كفت عن العطاء. وأن المشكلة في الحقيقة ليست مشكلة نجيب محفوظ، بل هي مشكلة الأدب الجديد والأدباء الجدد الذين يتعين عليهم بناء رؤيا جديدة كما فعل نجيب محفوظ من قبل.

ولكن أحداً لم يقتنع.

ولم أغير بلوري من قناعتي.

وحين خرجت من مصر أوائل عام ١٩٧٣ كان نجيب محفوظ قد أصدر بعد صدور الطبعة الثانية من كتابي - مجموعتين من القصص القصيرة (شهر العسل - حكاية بلا بداية ولا نهاية ١٩٧١) وروايتين (المرايا ١٩٧٢ - الحب تحت المطر ١٩٧٣). وفي أول مقابلة صحفية أجرتها معي مجلة لبنانية سئلت: ها انتذا ترى نجيب محفوظ يكتب ولم يكف عن العطاء، فما رأيك؟

وأجبت بأنه لم يكف عن الكتابة، ولكنه كف عن العطاء، فهذا هو يسترجع الذكريات ليلين الجمع ويبرء نفسه (المرايا) وما هوذا يكتب على الصعيد الفني تحقيقاً صحفياً لا رواية (الحب تحت المطر). وقلت لصاحب السؤال: ليس في القاهرة من لا يعرف شخصيات المرايا واحداً واحداً، وليس ذلك بالعمل الروائي

الجيد. وقلت له سأبوح لك بسر، أسجله هنا من جديد على مسؤوليتي الكاملة. إن «الحب تحت المطر» المنشورة في كتاب هي إحدى الصور لهذه الرواية وليست الصورة الوحيدة لقد كتبها نجيب لمجلة «الشباب» بعد أن اعتلر الأهرام عن نشرها. وتدخل الرقيب في نشرها في المجلة فحذف من النص كما يشاء. ذلك كان الرقيب على الصحافة وفي الوقت نفسه كان الناشر يعدها للصدور في كتاب. وقد تصادف أنني كنت في مكتب نجيب محفوظ وهو يرد على التيلفون، وإذا به يحذف ويضيف ويعدل في النسخة المعدة للنشر في كتاب، فقد كان الذي يتكلم على الطرف الآخر هو رقيب النشر. ومن يريد أن يسجل تاريخ حرية التعبير في ذلك الوقت (اكرانه عام ١٩٧٣) عليه أن يقارن بين «الحب تحت المطر» المنشورة في مجلة الشباب، و«الحب تحت المطر» المنشورة في الكتاب، و«الحب تحت المطر» الباقية لدى نجيب محفوظ.

وعندما ظهر الكتاب سألت نجيب محفوظ بصراحة: لماذا يبدو عليها طابع التحقيق الصحفي وقد خلت من الزخم القديم؟ وأجابني بما جزعت له يومها قال: صدقتي، إنها رواية بالصدفة، فلقد تبقت عدة شخصيات - ثلاثة ربما - من المرايا (لا أدري إلى الآن كيف تبقت ولماذا لم تضم للكتاب السابق) فنسجت لها أحداثاً تناسبها فكانت «الحب تحت المطر».

هكذا كان الكاتب العظيم قد بدأ رحلة الانحدار، على الصعيد الفني الذي يعكس سقوط رؤيا انتهت.

وزاد عواء المزايدين، وانهموني علناً بالرغبة في تحطيم نجيب محفوظ، القمة الأدبية العربية. وفضلاً عن أنه لم يولد بعد الناقد الذي يستطيع عدم موهبة، فإنه بدأ لي غريباً أن اتهم أنا بالذات صاحب المصلحة المباشرة في «قيمة» نجيب محفوظ بأنني أريد تحطيمها.

وأثناء غيابي عن الوطن أصدر نجيب محفوظ ثلاث مجموعات من القصص القصيرة «الجريمة ١٩٧٣ - الحب فوق هضبة الهرم ١٩٧٩ - الشيطان يعظ ١٩٧٩» وكذلك ست روايات (كما يجب أن يسميها) هي: الكرنك ١٩٧٤ - حكايات حارتنا ١٩٧٥ - قلب الليل ١٩٧٥ - ملحمة الحرافيش ١٩٧٧ - عصر الحب ١٩٨٠.

ولسوء الحظ فقد تراكمت هذه التواريخ مع أحداث سياسية جارية هزت مصر والوطن العربي كله، فأخذ الاختلاف أو الاتفاق مع نجيب محفوظ منحى سياسياً خالصاً، وتم نسيان القضية الجوهرية.

عندما نشر «الكرنك» وبالذات حين تحولت فيلماً سينمائياً، جاء الهجوم من

الناصرين والتقدميين عموماً، فقد صور العهد الناصري في تلك الرواية وكأنه عصر محاكم التفتيش، وأن مصر في ذلك الوقت لم تكن أكثر من سجن كبير و«سوء الحظ» هنا هو أن علم صدور الرواية كان عام الهجوم الوحشي الشامل على المرحلة الناصرية، فاعتبرت إسهاماً فنياً في المعركة ضد عبد الناصر.

قلت يومها للذين جاءوني كالمعتلرين عن موقفهم السابق القريب من فكرتي حول توقف محفوظ عن المطاء: أنتم مخطئون، فقد هاجم محفوظ أجهزة القهر الناصرية في ذروة مجدها، في «اللس والكلاب» و«الطريق» و«الشحاذة» و«ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» طيلة الستينات كان نجيب محفوظ فاقداً شجاعاً للنظام فرض احترامه على أهل النظام أنفسهم، فما هو الجديد؟

ولم يجب أحد، بأن الجديد هو أن محفوظ «كرر كلاماً قاله من قبل بصورة أفضل» وأن «نقد الماضي» ليس شجاعة أدبية في الحاضر. والأهم أن «الكرنك» ليست رواية بالمعنى الشامخ الذي أسسه نجيب محفوظ، بل مجرد تحقيق صحفي كحال شقيقتها «الحب تحت المطر». لقد سقطت الرؤيا، وليس من رؤيا جديدة.

هكذا جاءت «حكايات حارتنا» على نسق المرايا، ولكن مرحلة الصبا، وكأنه يكتب مذكراته الشخصية بدءاً من الحاضر وانتهاء بالماضي. ومن يعرف نجيب محفوظ جيداً كرجل محافظ على الصعيد الاجتماعي، يعرف جيداً أن مثله لن يكتب مذكراته كما يفعل الأدباء في العادة مهما اختلفت درجة شجاعتهم وظروف مجتمعاتهم. لذلك، لجأ نجيب إلى هذه الحيلة الفنية التي أسماها رواية، وهو يقصد أن يكتب مذكراته فعلاً تحت أردية ثقيلة لا سبيل معها إلى تعرية الذات والامسك باللحم والدلم والعظم بالإضافة إلى أن كتابة المذكرات في العادة هي بوعي أو من دونه، توقيع الختام.

ليست ملحمة الحرافيش إلا تكراراً مغايراً لأولاد حارتنا، وليست حضرة المحترم إلا إقامة الشاهد على القبر وتحت التمثال التقليدي للبرجوازي الصغير. وفي بقية الأعمال عودة إلى ما قبل «اللس والكلاب» بل إلى ما قبل الثلاثية انسجاماً مع ارتداد المجتمع إلى نظام ما قبل ١٩٥٢، ولأن العودة إلى الوراء مستحيلة وهزيلة كذلك هو حال المجتمع المصري الراهن في محاولته العودة، وحال نجيب محفوظ في المحاولة ذاتها، والفرق بين «زقاق المنق» ١٩٤٧ و«عصر الحب» ١٩٨٠ يجسم هزال المحاولة، ويجسد الأصل الذي كان والصورة الممسوخة.

وفجأة صرخ الناس في كل مكان: لقد سقط نجيب محفوظ، وهتف المزايدون السابقون أنه خائن يستحق الرجم. وكتب بعضهم أسفاً يقول إن صاحب «المتسمي»

كان الوحيد الذي تنبأ بالفاجعة. وسألوني: كيف توصلت إلى هذا التحليل وتلك النبوءة.

كتب البعض أن نجيب محفوظ لم يتغير منذ كتب رواياته الفرعونية في الثلاثينات، ومن الطبيعي أن يلتقي الفرعوني مع الصهيونية. نعم إلى هذا الحد.

وصمت طويلاً. أكاد لا أصدق ما يجري من حولي، لا بالنسبة لموقف نجيب محفوظ السياسي، بل من مواقف الذين اتهموني بالوقاحة لأنني قلت - فقط - أنه توقف عن المطء بالمعنى الإبداعي الكبير، وأن رؤياه قد سقطت مع الهزيمة، وأن الجيل الجديد هو الأمل الوحيد.

صمت طويلاً، أكاد لا أصدق الزيف والتهرج الذي بلغ متناه من شعراء ونقاد ومثقفين يدعون الصديق مع النفس، وهم لا يملكون الحق في حرف واحد مما قالوه. أولاً: لأنه لم تكن هناك مفاجأة في موقف نجيب محفوظ السياسي والمفاجأة - في أحسن الظروف - كانت لتصورهم الهزيل لأدب نجيب محفوظ.

ثانياً: لأن المثقف الجدير بهذه التسمية ليس من حقه ترف المفاجأة، كأبي مواطن عادي حرم من نعمة المتابعة لأعمال محفوظ والتعمق في أحشائها البعيدة.

وثالثاً: لأن كثيراً من هؤلاء «فوجشوا» لم يوضعوا في الامتحان العسير، ولأن بعضهم كتب ما كتب في بحبوحة الأرض التي أتاحت لهم أو طلبت منهم أن يكتبوا ما كتبوه.

ورابعاً: لأن البعض وظف قلمه لخدمة غرض مشبوه لا علاقة له بنجيب محفوظ، وإنما له علاقة بتعطيم المطء المصري للثقافة العربية، إنكار هذا المطء أصلاً وتشويهه إن وجد. بدأوا بطله حسين ومرّوا بنجيب محفوظ وانتهوا برافعة رافع الطهطاوي، ألمع الرموز في التاريخ العربي للثقافة المصرية الحديثة. وكان الذين توهّموا أنه ورثة مصر قد عثروا في بعض الأقلام المصرية وغيرها معاول تهدم الماضي والحاضر والمستقبل.

وخامساً: لأن الصلح مع إسرائيل ليس مجرد «معاهدة» بل هو ثقافة كانت وكائنة، يروج لها - وهنا المفارقة - بعض الذين يرفعون الصوت عالياً ضد نجيب محفوظ والثقافة المصرية، فالدكتاتورية والعشائرية والطائفية والعرقية والانفتاح على الغرب والمداة للاشتراكية، هذه كلها «ثقافة» تنفي حتى عن توقيع المعاهدات، ولكنها تنجز مهام «الصلح» مع العدو الوطني والقومي والحضاري.

وكما أنني كنت صاحب «المتنبي» وبالتالي صاحب الحق في كتابة «المتنبي» في أرض الهزيمة»، كذلك أقول إن صاحب ذلك الفصل - المخاتمة، يملك الحق في الاختلاف مع الذين زایدوا قديماً ثم اعتلوا فزایدوا من جديد.

كيف؟

ليس دفاعاً عن نجيب محفوظ أن أقول إنه كان أحد المشاركين في ندوة فكرية بدار الأهرام (إبريل - نيسان ١٩٧٢) مع العقيد القذافي حول الاسلام من ناحية، وفلسطين من ناحية أخرى. وفي هذه الندوة التي لم ينشر منها الأهرام سوى الجزء الخاص بالاسلام (في ١٩٧٢/٤/٧) كان نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وحسين فوزي من الشجاعة بمقاييس ذلك الوقت بحيث أعلنوا أن الحل الوحيد للمشكلة هو الصلح مع إسرائيل. لم ينشر هذا الجزء من الندوة، ولو نشر لأمكن التصدي لرأي محفوظ وزميليه، لأمكن تنفيذ هذا الرأي علناً، ولأمكن تفادي «المفاجأة» التي صدمت الكثيرين بعد خمسة أعوام كاملة حين قام محفوظ وغيره بتأييد زيارة القدس المحتلة واتفاقيات كامب ديفيد ومعاملة الصلح.

إن محفوظ لم يسقط عام ١٩٧٧ كما يؤرخ البعض، بل سقطت رؤياه قبل هذا التاريخ بعشر سنوات. وهي رؤيا جيل كامل من المثقفين المصريين، ورؤيا طبقة كاملة في المجتمع المصري. لقد تربى هذا الجيل، وازدهرت تلك الطبقة في رحاب ثورة ١٩١٩ التي ينسب لقاتلها أنه وصف العرب بأنهم «صفر + صفر + صفر» وكان الزعيم الشعبي الذي سحق المحاولة الأولى لاقامة حزب اشتراكي في مصر. ومعنى ذلك أن مفهوم «الوطنية» عند ذلك الجيل وتلك الطبقة، كان بعيداً كل البعد عن القومية العربية والاشتراكية. وكان كل ما يعنيه هو الدستور والجملاء. لذلك حين يقدم النظام المصري الراحل نفسه عام ١٩٧١ وإلى اليوم كمحام عن الدستور وكمحرم للأرض، فإن أصحاب المفهوم القديم للوطنية المصرية يجدون أنفسهم في هذا النظام أكثر كثيراً من النظام السابق.

ويثبت نجيب محفوظ في هذا الصدد، أن الكاتب مهما كان عظيماً، فإنه لا يتجاوز مقتضيات التاريخ ولا مكوناته الرئيسية الأصلية ولا رؤيا الطبقة التي ينتمي إليها فكراً أو اجتماعياً.

ومع ذلك فنجب محفوظ السياسي يزول، ويبقى نجيب محفوظ مؤسس الرواية العربية الحديثة وباني عمارتها الشامخة. وراثته العظيم والمستقل عن مواقفه الأخيرة هو ملك للأمة العربية كلها سواء أراد أو لم يرد، أراد الآخرون أو لم يريدوا، فهو التراث الذي شارك ويشارك في صياغة العقل والوجدان العربي المعاصر.



## الفصل الأول

# جيل المأساة

« كمال يعكس أزمة الفكرية وكانت أزمة جيل فيها أعتقد » ، « إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله » ، « أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية »<sup>(١)</sup> .  
إذا كان نجيب محفوظ يقدم لنا هذا الاعتراف الكبير في صوره الثلاث ،  
ألا يحق لنا أن نستكشف أبعاد هذه العلاقة الوثيقة بين الشخصية في الواقع ،  
والشخصية في الفن ؟ أليست هذه العلاقة هي التي تفسر لنا جوانب الشخصية  
الإنسانية للفنان الذي يمسد لنا في أعماله أزمة جيل ، بل مأساة مجتمع ؟

لقد تساءل الكثيرون فور قراءتهم للجزء الأخير من الثلاثية :  
ألا ينبغي أن يكون لها جزء رابع حتى نعرف إلام انتهت مصائر هذه الشخصيات  
وتلك الأحداث ؟

وينحيل إلى أن هذا التساؤل جاء نتيجة لتصوير ما هو المفهوم « التاريخي »  
للرواية . أي أن الفنان هنا يقوم بعملية تسجيل تاريخي وسع اجتماعي لإحدى  
مراحل حياتنا التي تبدأ أثناء الحرب العالمية الأولى ، وتنتهي في أواخر الحرب  
الثانية . ولا شك أن مؤلف « بين القصرين » و « قصر الشرق » و « السكينة »  
استخدم هذه المرحلة التاريخية كأحد العناصر الأساسية في عمله الفني ، ولكنه فيها  
أرى لم يستهدف تسجيلها قط أو مسحها اجتماعياً . . وإنما أحس في طبيعتها  
« إطاراً » يصلح لأن يضم بين معالمة قضية أخرى على جانب من الخطورة ، بل هي

---

(١) الآداب - يونيو ١٩٦٢ ، حوار ٣ ، آخر ساعة ١٢ / ١٢ / ١٩٦٢ .

تشكل المحور الرئيسى للبناء الروائى . كذلك أتاحت هذه المرحلة للفنان أن يعبر عن فكرته الخاصة فى الزمن كعنصر موضوعى مستقل عن إدراكنا . كما أن هذه الفترة على وجه التحديد أسهمت فى صياغة الأزمة التى عرض لها الفنان بشئء من الإسهاب والتفصيل .

أما القضية الخطيرة التى احتواها ذلك الإطار التاريخى المتسع فهى القضية الفكرية التى تجسدت فى شخصية كمال عبد الجواد ، كواحد من أبناء ذلك الجيل الذى استقبل الحياة فى عشرينات هذا القرن مع نيران الحرب الأولى وطب ثورتنا الوطنية عام ١٩١٩ . وأما فكرة نجيب محفوظ عن الزمن فإنها مستمدة من النظرية القائلة بتمتية التطور التاريخى . وأما هذه الفترة التى أسهمت فى صياغة أزمة كمال عبد الجواد فإنها أكثر فترات تاريخنا الحديث تعبيراً عن مأساة الحرية فى المجتمع المصرى . لذلك كان الفنان صادقاً كل الصدق فى اتخاذ من هذه المرحلة نسبجاً فنياً وفكرياً ربما تضمن تفسيراً معيئاً للتاريخ أو تسجيلاً لحركة المجتمع ، ولكن هذا التفسير أو ذاك التسجيل لم يكن إلا خادماً للقضية الكبرى فى الرواية .

والحق أن نجيب محفوظ كان صادقاً كل الصدق مرة أخرى ، حين قدم لنا اعترافه بأن الجانب العقلى من شخصية كمال عبد الجواد فى الثلاثية يمثل الجانب العقلى من شخصيته هو فى الواقع . غير أننا بحاجة لأن نستكشف — كما قالت — طبيعة هذه العلاقة بين الشخصية الفنية والشخصية الواقعية حتى نترك أبعاد تلك القضية الكبيرة التى يعرض لها ، كما نترك — فيما بعد — المحاور الفكرية والفنية التى تدور حولها بقية أعماله . فنجيب محفوظ الذى تبلور لنا فى شخصية كمال عبد الجواد هو بعينه الذى قدم لنا الشئء الكثير ، قبل وبعد الثلاثية .

غير أن نجيب محفوظ لم يكن رائداً فى أدب الاعتراف الروائى ، فقد سبقه معظم رواد القصة على نحو من الأنحاء : توفيق الحكيم فى « عودة الروح » ، وطه حسين فى « الأيام » ، والعقاد فى « ساره » ، والملازنى فى « إبراهيم الكاتب » وغيرهم . إلا أن هذه الأعمال الرائدة جميعها لم تتضمن قضايا فكرية ترتفع بها من مجرد المحاولة الروائية أو تشخيص إحدى العلل الاجتماعية أو استعراض الحياة

الشخصية الموغلة في الذاتية والتفرد . . إلى أن تكون تجسيدا لأزمة جيل كامل ، أو مأساة مجتمع . ومن هنا تكون إضافة نجيب محفوظ ذات أهمية بالغة ، فقد أفاد بلا ريب من المحاولات السابقة عليه : تعلم منهم جميعاً الأصول الفنية للرواية ، والتحليل النفسي والاجتماعي ، والشجاعة في تعرية الذات . . ثم أضاف بعد ذلك كله روعة القضية الفكرية حين تصبح المحور الحقيقي للعمل الفني ، ويصبح كل شيء عداها خادماً لها .

ومن جانبي أعتقد أن أدب القضايا الفكرية هو المستوى الأعمق بين مختلف ألوان الأدب واتجاهاته وعصوره . إلا أن الآداب الأوربية في القرن العشرين تنحاز بصورة واضحة إلى جانب التركيز على أزمات الفكر المعاصر . ولكن التراث الحضاري الضخم الذي يحمله المفكر أو الفنان الأوربي في عقله وجدانه ، لا يلجئه إلى الأشكال البسيطة في التعبير الجمالي لأن قارته تمثل عديداً من الخبرات والمذاهب . ومن ثم يصوغ الأديب الأوربي تجربته في أطر تناسب المستوى الحضاري العام الذي بلغ شوطاً من التعقيد . وقلما نجد روائياً في أوروبا يستخدم الشكل الاستعراضي في أدب الاعتراف للتعبير عن إحدى القضايا الفكرية أو الأزمات الروحية . وإذا كان معظم النقاد يعدون رواية « دروب الحرية » تعبيراً مباشراً عن سارتر . . فإن سارتر لم يكن معبراً في ثلاثيته عن أزمة شخصية فحسب بل عن جيل ومجتمع وحضارة . وبالرغم من ذلك فهو لم يلجأ إلى التبسيط « المركز أحياناً » إلا في الجزء الأول « سن الرشد » أما في الجزء الثاني والثالث فإنه لم يستطع أن يتجنب التكثيف والتعقيد .

وسوف نفيدين المقارنة كثيراً بين ثلاثتي سارتر ونجيب محفوظ ، من عدة زوايا . إلا أن ما أثرته حتى الآن بصدد الشكل الفني أقصد به أن أؤكد على ما أراه حقيقة جديرة بالاعتبار . وهي أن اختيار نجيب محفوظ للشكل « التاريخي » في الثلاثية يتناسب أولاً مع المستوى الحضاري العام للقارئ العربي ، فيقدم له الفنان هذا الإطار الذي قد لا يصلح له ، ويقدم له في نفس الوقت قضية فكرية ربما صدمته . . ولكن بعد أن يكون الإطار التاريخي للتجربة أعده الإعداد النفسي الكافي لتلقيها ، ومن هنا يتم التفاعل بين القارئ والكاتب : وتحلث الإضافة المرجوة . والدليل

على ذلك أن نجيب محفوظ لم يكن بحاجة إلى هذا الإطار وهو يقدم « أولاد حارتنا » أو « اللص والكلاب » أو « السمان والحريف » لأنه يرى أن قارئه أصبح مهيباً لاستقبال هذه التجارب والأزمات والقضايا . . .

كيف يكون الفنان إذن في مستوى العصر ؟ لا تتم المعاصرة بالنسبة للفنان العربى حين يستورد أحدث منجزات التكنولوجيا الغربى ، بل عند ما يستطيع أن يوائم بين الإطار الحضارى لمجتمعه من خلال مرحلته التاريخية ، وبين أخطر الهموم البشرية التى يعانىها الإنسان فى كل مكان من عالمنا . أى أن التفاعل الحى العميق بين مختلف عناصر التجربة الفنية هو الذى يعطى للعمل الأدبى الناصح صفاته المحلية وخصائصه الإنسانية على السواء . ويرفع الفنان إلى مستوى العصر إذا لم يختل التوازن بين هذه وتلك اختلالاً تتنى معه سماتنا الخاصة أو السمات الجوهرية فى العصر .

لهذه الأسباب ، سوف أستعين بالمقارنة بين ثلاثينى مارتز و محفوظ . . . ذلك أن الكاتبين يمسدان بالتعبير الفنى مرحلتين حضاريتين مختلفتين كيفياً ، ومع ذلك فهما ، معا ، فى مستوى عصرهما الذى طبعهما ببعض الصفات المشتركة ، وإن لم يخف فى نفس اللحظة أنه عصر متعدد الأبعاد بحيث ينعكس على المجتمعات المختلفة فى صور حضارية متنوعة .

ما هى طبيعة المرحلة الحضارية التى يجتازها الغرب ؟ إن تحليل ما يشوب الوجدان الإنسانى بالأسى على ضوء ما يسمونه بإنهيار الحضارة الأوروبية هو تحليل خاطئ إلى حد كبير . كذلك القول بأن الإحساس بعيشة الوجود الإنسانى هو الإنتاج النفسى لفترة ما بين الحربين ، هو قول خاطئ إلى حد كبير أيضاً . ذلك أننى لا أرى الحضارة الأوروبية فى صورتها الامبريالية فحسب ، فالاشتراكية هى من صلب هذه الحضارة من ناحية ، كما أن الجانب الامبريالى من الحضارة فى أوربا الغربية لا يمثل بقية الجوانب المشرقة . أما الشعور بلا مقولية الكون والعالم فقد عرفه الإنسان منذ العصور الأولى ، وعبرت عنه آدابه وفنونه أصدق تعبير . فما الجديد إذن ؟

يخيل إلى أن آمال الإنسان الغربى فى حضارته العظيمة قد فوجئت بأن ما نناه

في عدة قرون مضت، بدأ يتحطم على صخرة ضخمة من صنع هذه الحضارة نفسها، إذ كانت القاشية والنازية تنويحاً رهيباً للنظام الرأسمالي الذي كانت الديمقراطية من دعائمه الأساسية فأضحت الدكتاتورية العسكرية من أبرز معالمه، أي أن الإصابات الأولى لوجدان الإنسان في الغرب، استهدفت أكبر مكاسبه وآماله في الحرية والديمقراطية. ثم كان التقدم العلمي المذهل الذي لم يستطع في ظل أنظمة الاحتكار الأمبريالي أن يسهم في حل مشكلات المجتمع، فضلاً عن عجزه في حل طلائع الوجود.

لذلك كان الإحساس بالغربة هو نقطة الانطلاق الأولى لأجيال المثقفين في الغرب منذ إرهابات الحرب الأولى إلى وقتنا هذا.. فالقيم من حولهم لا تكفل لهم الأمن والطمأنينة، بل تزيدهم عناداً إذا أطلقوا برؤوسهم ناحية الشرق حيث تزداد قلوبهم هلعاً من مصير الحرية قضية القضايا في حياتهم، ولما كان إحساسهم بالعبث مضاعفاً بالنسبة لإحساس الأجيال الماضية. فالتقدم العلمي الضخم كاد يجزم بأن أسرار الوجود تخرج عن دائرة نفوذه، والتقدم الاجتماعي كاد يصبح مقصوراً على فئات قليلة. وعمت القوضى الفكرية والنفسية جميع الأفتدة والنوازع. إلا أن موقف المثقف الغربي إزاء الأزمة لم يكن موقفاً موحداً، فقد كان رد الفعل عند البعض هو المزيد من الانتماء إلى القيم، أي المزيد من الثورية. أما البعض الآخر فقد رفض القيم نهائياً لأنها فشلت في حماية مكاسبه بل لأنها أصبحت حائلاً بينه وبين تحقيقه الذاتي للحرية فكان الانتماء — أي رفض القيم — هو التوحد مع الذات والاعتراب عن العالم، وتأكيد الحرية للوجود الفردي الخالص. وكان هناك فريق ثالث رفض القيم في البداية ما دام الوجود يؤكد عبثيته أكثر من أي وقت مضى، ولكنه رفض في نفس الوقت أن يعيش في قمقم أنانيته الفردية فاختار التمرد سبيلاً إلى تجاوز نفسه نحو الآخرين.

ومعنى ذلك أن الغرب قد عرف أخطاءً ثلاثة رئيسية في التعبير عن أزمته الفكرية وهم: المتنى واللامتنى والتمرد. وأضحت الغلبة لهذه العناوين في سوق القراءة. لأن معركة الإنسان المعاصر في الغرب لم تجرِ قط عن كونها معركة

مع القيم . كانت القيم هي المحك الأصيل لانتفاء الفرد أو لانهائيته أو عمره . وكانت القيم هي الحصيلة الحضارية لأزهى عصور البشرية من العصر اليوناني القديم إلى عصر النهضة إلى عصر التنوير إلى عصر الثورات إلى العصر الحديث . أى أن هذه القيم لم تكن أسيرة عصر متخلف من بداوة الظلمات بل هي العصاراة النقية الخالصة لتطورات الفكر البشرى . ومعنى ذلك أن القيمة « الإنسانية » فى هذه الحال ليست هي القيمة الدينية أو القيمة الاجتماعية أو القيمة التاريخية . . وإنما هي الخلاصة المركزة لمجموعة المبادئ التى خبرتها البشرية عبر التاريخ بما أضيف إليها من علم وما حُذف منها من عواطف بدائية وأساطير . ولقد تعارفَت الإنسانية فى كل مكان على تسمية هذه المجموعة من القيم بالاشتراكية .

والاشتراكية فى أحدث صورها ليست قيمة إنسانية بالمعنى الأخلاقى القديم ، لأنها بناء فلسفى وعلم . ومن ثم يتحدد موقف المثقف الغربى المعاصر من القيم ، على ضوء موقفه من الاشتراكية كبناء نظرى ومنطق علمى محدد . ذلك أن هزيمة الفكر النازى والفاشستى لم تكن هزيمة عسكرية أو سياسية بقدر ما كانت إعلاناً حاسماً عن إفلاس الأيديولوجية البرجوازية إفلاساً روحياً بعيد المدى . فلم تكن ثمة قيم إنسانية يتعاطف معها الجوهر الإنسانى حتى يمكن بقاؤها . وإنما كان ثمة تناقض واضح بين الجذور الفكرية للنازية والفاشية ، وبين سلوكها العملى . أما جذورها الفكرية فتستمدحها من الإيمان المطلق بالفرد والقوة بينما هي تستغل — عملياً — صفة القوة فى الفرد لتسحقه .

ولعل الغرب المعاصر يعى جيداً أن التاريخ لم يعرف عدواً للحرية والديمقراطية كما عرف النازى والفاشست . ولهذا لم توجد أزمة روحية بينه وبين المتلوية ، وإنما كانت حرب عالمية مسلحة تضافرت فيها قوى الاشتراكية والديمقراطية الغربية ، على السواء . ولم تعد النازية أو الفاشية عنواناً لأية قيمة إنسانية يتخذ منها المثقف الغربى أى موقف إنثائى . بل أصبح الانتفاء مرادفاً للثورية . ولا يعنى ذلك مطلقاً ، أن الانتفاء إلى العيين الأوربى أصبح شيئاً لا معنى له . فما تزال منظمات العيين فى غاية النشاط السياسى . ولكنها تعاني حقاً أزمة فكرية حادة لا تدع المتتمين إليها سياسياً ، يشعرون بالحصانة الأيديولوجية التى تقيهم شر الهزات العنيفة .

ولذلك كان الانتماء الحقيقي في الغرب هو الانتماء إلى اليسار ذى البناء النظرى المتكامل والتنظيم السياسى المعبر عن هذا البناء . ولذلك أيضاً لا يعيش المتمنى اليسارى فى أزمة روحية ، بل هو يحقق وجوده كاملاً فى ظل التقاليد الديمقراطية العميقة الجذور فى تربة الحضارة الغربية . أما اللامتمنى الأوروبى فهو بطل العصر فى الغرب لأنه شخصية منقسمة على ذاتها ، يرغب بشدة فى الانتماء ولكنه لا يستطيع ، على التقيض من المتمرد الذى لا يتورط فى الانتماء إلى أبنية نظرية أو تنظيمية ، ومع هذا لا يتوقف لحظة عن المشاركة فى الأحداث التى تتجاوز مصيره الفردى الخاص إلى مصائر الآخرين . اللامتمنى فى الغرب هو بطل العصر لأنه النمط الروحى الأكثر تأزماً من غيره ، فقد كان رد الفعل للفاشية والنازية عنده أن يتبلور معنى الحرية فى قوقعة فردية لا تتجاوز الذات كحصن أخير من كافة أشكال الطغیان . وكان السباج الفكرى الذى يحيط هذا الحصن هو رفض القيم فى مختلف صورها مهما كانت . وعلى الإطلاق . أى أن أزمة اللامتمنى الغربى مع القيم هى فى جوهرها أزمة مع البناء الشمولى فى الماركسية وتطبيقاتها العملية ، فبالرغم من أنه يحس إحساساً عميقاً بأن الشيوعية يمكنها أن تصنع شيئاً من أجل الخير العام إلا أن موقفه الأصيل من الحرية كرد فعل للنازية والفاشية ، أصابه بسوء الظن من كافة الأطر والقوالب التى قد تضحى بالفرد فى سبيل الجماعة أو فى سبيل فرد آخر أكثر امتيازاً . أقول إن هذا الموقف من جانب اللامتمنى الغربى لإزاء الماركسية كان رد فعل نفسى أكثر منه أى شيء آخر .

وسوف ندرس هذا النموذج فى « دروب الحرية » بمقابلته بنموذج مختلف فى « بين القصرين » يتشابهان فى بعض السمات ويفترقان فى بعضها الآخر . فبينما كانت الحرية هى أزمة اللامتمنى فى الغرب ، نجد أنها هى بعينها مصدر أزمة المتمنى العربى فى مصر . ذلك أن الشرق العربى فى المرحلة الحضارية الراهنة لا يعيش فى ذروة الحضارة العربية ، فى عصر عطلاتها العظيم ، وإنما نحن نرث بقايا أشجع عصور التخلف ، ونعيش فى ظل حضارة ليست من صلبنا . ففى

الوقت الذى وصلت فيه أوروبا إلى مرحلة عالية من التقدم ، هبات لها أنظمتها الاقتصادية والاجتماعية الوافدة مع اتساع مقدراتها على الإنتاج والاستغلال ، هبات لها أن تسيطر على الشرق العربى آجالات طويلة . . تصافرت فيها هذه السيطرة مع وحشية أكثر النظم رجعية فى أن تتخلف بنا عشرات السنين عن ركب الحضارة الإنسانية التى أرست قواعدها فى الغرب منذ عصر التنوير والاكتشافات العلمية .

وكان من نتيجة ذلك التحالف التاريخى بين الاستعمار الأجنبى والرجعية المحلية أن تمزق تاريخنا وتراثنا الحضارى تمزيقاً رهيباً ، فتعرضت بعض حلقاته للبر والآخرى للتزييف . . وأضيفت عناصر غير أصيلة لا ترتبط بحضارتنا بأى وشيجة أو اتصال . ولم يَمِ التفاعل بيننا وبين العالم فى مناخ صحى يسمح بالازدهار ، فأخضعت التفاعلات بيننا وبين الخارج لظروف يتحكم فيها الهوى أكثر من العقل المفتوح على كافة النوافذ . . وبينما كان العالم يتجاوز بخطى هائلة أنظمة العبودية الاجتماعية والاقتصادية إلى أنظمة أكثر تقدماً ، ظللنا نحن نرسف فى أغلال العلاقات الإقطاعية والعبودية والقيم البدوية والرعية والتقاليد الراسخة فى معاداة الديمقراطية . ولهذا لم يكن يد أمام المثقف العربى الحديث من اتخاذ الانتهاء قدراً تاريخياً لحياته الروحية والاجتماعية على السواء ، فقد كانت تجربتنا الرئيسية معركة مع التخلف الحضارى المربع والتقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم . . على النقيض من تجربة المثقف الغربى الذى عرف المكاسب الديمقراطية فى وقت مبكر ، وعند ما أقيمت النازية والفاشية تهدد هذه المكاسب ، كانت تجربته الرئيسية معركة مع طغيان الأنظمة الشمولية التى تتيح له أن يتخذ موقف الانتهاء كرد فعل نفسى مرير على ضراوة الانسحاق المذل الذى تعرض له فى حربين عالميتين . أما نحن العرب فقد كانت أماننا مهام جسيمة قبل أن نصل إلى ذلك المستوى الحضارى الذى أثبت اللامتنى . كانت أماننا جبال من المسؤولية لإزاء أنفسنا حتى نعتق من بواطن الرجعية العفنة والاستعمار الرهيب . كان الانتهاء هو السبيل الوحيد لكى نحقق وجودنا كاملاً ، لكى نؤكد حريتنا السلبية . لهذا لم تلد حضارتنا قط نموذج « اللامتنى » . . وإنما كانت هناك نماذج أخرى إلى جانب المتننى سوف أعرض لها بالحديث المفصل فيما بعد ، غاية



ما يمكن أن أقوله بصدد هذه النماذج الآن ، أنها لم تكن تحقق وجودها ، لأنها كانت تعاني أساساً من ازدواج الشخصية . الأمر الذي لم يصادفه المتنى بالرغم من أنه هو الذي يمثل بطولة العصر في مرحلتنا الحضارية الراهنة . ذلك أنه هو النموذج الوحيد الذي يعاني من انفصام الشخصية ( لا ازدواجها ) ، فهو ليس متممياً حرّاً يعيش في أوج حضارة مكتملة ، بل هو منهم مأزوم . . . ويصدر أزمته مشكلة الحرية . والحرية في بلادنا لها معنى خاص ، والمتنى نفسه له معايير مختلفة عن مثيله في أوروبا . . أكثر من ذلك أنه يشترك مع اللاتمنى العربي في كثير من الأشياء . لأن الأساس في أزمتهما وبطولتهما يبدو كما لو كان أساساً واحداً . والواقع أنه ليس كذلك ، غير أن بعض عناصره متشابهة مع الآخر . وهذا لا ينفي أنهما ققيضان ، فالمتنى العربي في مصر يرغب بشدة في الانتماء ، ولكنه لا يستطيع . ذلك أن الحصيلة الحضارية للمتنى واللاتمنى الغربيين كليهما تمنع أيّاً منهما قلراً من الحرية ، له رصيد تاريخي من المكاسب الديمقراطية ، أما الحصيلة الحضارية للمتنى العربي في مصر فهي خواء من أية مكاسب ديمقراطية . والسبب فيما اعتقد هو أن حركة التاريخ في أوروبا قد مضت في مسار مختلف عن حركة التاريخ المصري بحيث إن موجة الثورات العلمية والاقتصادية والصناعية التي اجتاحت أوروبا خلال المائتي سنة الأخيرة أضافت إلى تكوين الإنسان الأوروبي روحاً جديدة ، هي روح الخالق لحضارة جديدة ، ولجميعه من القيم الجديدة ، وهي أيضاً روح الحارس لهذه الحضارة ، ولتلك القيم . المتنى العربي المعاصر يعيش في « ظل » الحضارة الأوروبية أو في « ريف » هذه الحضارة كأرفع مستوى بلغته الإنسانية المعاصرة . هو يعيش دور المستهلك لا دور المنتج . لذلك يحيا المتنى في بلادنا أزمة المسافة الخطيرة بيننا وبين أوروبا ، بين منطقنا العقل وسلوكنا العملي ، بين الداخل والخارج في كياننا الروحي . إنه يعاني انفصام الشخصية ، فيحيا بطولة تراجيدية .

سئل نجيب محفوظ سؤالاً مباشراً : هل تعتقد أن كمال عبد الجواد يمثل شخصية اللاتمنى كما يلعب بعض النقاد ، أم أنه ينتمي إلى عقيدة فكرية حددتها اهتماماته التي ذكرتها في الرواية ، وإن تم ذلك في إطار من السلبية ، وبمعنى آخر ما هي مسألة كمال في نظرك : الانتماء أم اللاتناء ؟ أم شيء آخر ؟ .

فأجاب « ربما كان كماله لامتنبياً ولكنه لامتنب من نوع خاص إذ أنه نزح إلى الانتباء بشكل واضح وإنساني ، وإن يكن غير محدد المعالم » (١) . هذه الإجابة قاطعة بارتباب نجيب محفوظ فيما ذهب إليه بعض النقاد - كالدكتور على الراعي - من أن كمال عبد الجواد هو مثال اللامتنبى المصرى . ويعود هذا الارتباب فى رأى إلى عاملين :

أولهما : أن المتنبى العربى فى مصر ليس نموذجاً مطبقاً للامتنبى الغربى ، فالانتباء فى الغرب هو الارتباط المنظم بحزب سياسى يخضع لنظرية متكاملة فى الفلسفة والاقتصاد والسياسة والمجتمع . والانتباء فى الشرق العربى لا يتطلب هذه الدرجة من الارتباط والتنظيم ، إذ يكفى المتنبى عندنا الالتفاف حول إحدى النظريات الفكرية أو التعاطف مع أحد الأبنية العقائدية حتى يصبح متنبياً إلى اليمين أو اليسار. ذلك أن التخلف الحضارى الرهيب يتيح للمثقف العربى درجات متفاوتة من الانتباء تبدأ بالتعاطف النظرى وتنتهى عند الارتباط العملى . ويخلق هذا التخلف أيضاً حالة الانتباء إلى اليمين ، لأن اليمين هنا يستند على جذر نظرية متكاملة أو قريية من التكامل ، ومؤسسات دينية واجتماعية وسياسية تمنحه الأمان والطمأنينة التى يفتقر إليها اليمينى الغربى .

العامل الثانى : الذى يبرر ارتباب نجيب محفوظ فى أن يكون كمال عبد الجواد مثلاً للامتنبى ، هو أن المتنبى فى بلادنا لا يتمتع كما قلت بأية مكاسب ديمقراطية ، ولذلك فهو منتم مأزوم لا يعيش فى ظروف طبيعية ، وبالتالي لا يمكن صياغته فى القوالب المحددة الحاسمة للانتباء فى أوروبا. إنه فى ظل التقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم لا يتمثل أحدث وأنضج المقومات الفكرية المعاصرة لاتجاهه . لهذا يفتح اليسار العربى كلتا ذراعيه لمتختلف درجات الانتباء الفكرية والعملية . . . التى ربما يعد بعضها يمينياً فى الغرب .

أى أن محاولة تصنيف شخصية كمال عبد الجواد فى اتجاه اللامتنبى الغربىين محاولة خاطئة من الأساس إذ أن اللامتنبى نبت طبيعى فى الحضارة الغربية وحدها . ولأن الانتباء فى شرقنا العربى هو قدر أجيال المرحلة الحضارية الراهنة . أما رغبة

كمال الشديدة في اللانتهاء فتدخل في طبيعة المأزوم في بلادنا كجزء من بطولته التراجيدية ، فليس لنا أن نقول : هذا هو كمال يحس بعث الوجود الإنساني وذلك هو ماتيو في ثلاثية سارتر يحس بنفس المشاعر ، وإنما يحق لنا أن نسأل : ما هو الدافع الأساسي لرفض الحياة عند كليهما ؟ ولماذا كانت تحل بماتيو رغبة شديدة في الانتماء على التقيض من كمال ؟ . . كذلك ليس لنا أن نقول : هذا هو كمال لم يرتبط بأى تنظيم سياسي ، وذلك هو ماتيو لم يصنع نفس الشيء . وإنما يحق لنا أن نسأل : ألم ينحز كمال عبد الجواد إلى اتجاه أيديولوجي بعينه ، ولماذا ردد مراراً : نحن جيل الأزمة ، نحن جيل كلت أيامه بالسود ؟

إن شخصية كمال عبد الجواد هي الدافع الأساسي الذي جعلني أأخذ من نجيب محفوظ مثالا للدراسة أزمة المسمى العربي في مصر. كما أن شخصية ماتيو هي التي دفعتني لاتخاذ سارتر مثالا لأزمة اللامتنى الغربي في أوروبا .

ذلك أن الشخصيتين الفئتين كلتيهما كانتا تجسيدا عميقاً للأزمة الشخصية الخافقة بين أضلع الكاتبين . فالحق أن سارتر جعل من الحرية جوهرًا لكافة المشكلات والقضايا التي أثارها في فلسفته . بل إن ريادته للعديد من التساؤلات المطروحة من جانب الاتجاه الوجودي ، تدع من المطابقة بين موقفه الفلسفي وموقفه السلوكي وموقفه الروائي أمراً يسير المثال . . فليس أمراً صعباً أن نتعلم من تاريخ الفكر الغربي الحديث ، أن الوجودية كانت أكثر الأصداء الفكرية لمرحلة الهزيمة تعبيراً عن أزمة الإنسان الغربي المعاصر بشكل عام ، وعن جيل الهزيمة بشكل خاص . من اليسير أيضاً أن نتعرف على سارتر كواحد من أبناء هذا الجيل اللامتنى من مثقفي أوروبا فيما بين الحربين . وبالرغم من أن الكثير من الأعمال الروائية والفكرية لأبناء هذا الجيل جسدت هزيمتهم تجسيدا عميقاً ، فإن أحداً — غير سارتر — لم يجرؤ على استعراض أزمته الشخصية كتعبير عن أزمة جيل وهزيمته ، بل كتعبير عن مرحلة حضارية كاملة .

ولا يختلف الأمر بالنسبة لنجيب محفوظ من حيث دلالاته على عصرنا ، فقد كانت معظم التيارات الفكرية التي عاصرها شبابه « مستوردة » من الخارج . وكلها شيء جديد للغاية على جيل الأزمة الذي شب في حجم التخلف الحضاري

المرعب ، والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم ، جحيم التحالف الرهيب بين لسيطرة الأجنبية والطنينان الرجى ، جحيم الزيف والافتعال والبتر في حضارة لم يبق من نضارتها شئ . من الطبيعى إذن أن يغلب على شباب ذلك الجيل الشك والرفض والقلق . فهو لم يخبر هذه الأفكار القادمة من وراء البحار خبرة الصانع لها ، والخالق لقيمتها . وهو لم ير في تراثه الممزق ما يمسك الرمق ويشد الأزر في معركته الخطيرة . أجل ، كان هذا الجيل المذهب يحس بأنه ولد مرتبطاً بمصير مجتمعه وشعبه وحضارته . ولكن هذا الارتباط ظل مفتقراً إلى البوصلة الموجهة لخطوات الطريق . لقد فتح عينيه على موائد لم يشارك في إعدادها ، فاقضى الصديق الكامل مع النفس ألا يفتر وينحاز إلى واحدة منها بغير تجربة وتفاعل عميقين ، كما اقضى الصديق الكامل مع النفس أن ينحاز إلى قضية هذا المجتمع ، وهذا الشعب ، وهذه الحضارة . ولعل المطالعة السريعة لكتابات نجيب محفوظ في ثلاثينيات هذا القرن بالمجلة الجديدة تكشف بوضوح عن طبيعة هذه الأزمة وتحدد بدايتها . فنحن نقرأ له أبحاثاً في الفلسفة ليست في واقع الأمر أبحاثاً بالمعنى العلمى الدقيق . بل هى أقرب إلى استعراض التيارات الفلسفية الكبرى من وجهات نظر مختلفة لا ينتهى منها كتابها إلى موقف معين أو رأى خاص ، ولكنه إذا تحدثت عن جيل الرواد (سلامه موسى ، طه حسين ، العقاد ) فإننا نستشف منه بغير صعوبة أنه يقف إلى جانب التقدم والعدل الاجتماعى ، بل هو يصارحنا في عدد أكتوبر من المجلة الجديدة عام ١٩٣٠ في مقال تحت عنوان « احتضار معتقدات وتولد معتقدات » بأنه « لو أننا أردنا أن ننتبأ بالمذهب الذى سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا - أو لأحبينا أن نقول - بأنه مذهب الاشتراكية » ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ أحس بتلك المسافة الضبابية التى تفصل بين انتمائه إلى قضية الحضارة التى يعيشها ، وبين البوصلة الفكرية لهذا الانتماء ، ومن هنا كان البون الشاسع بين إيمانه الاجتماعى وميله السامى وبين شكه الفلسفى والاتحدد في تكوينه الفكرى . ولن نجد روائياً مصرياً أحس بوطأة هذا التناقض الحاد ، ثم جسده في اعتراف فى كبير إلا نجيب محفوظ في ثلاثيته ، حيث انعكست أزمته الفكرية المعبرة عن أزمة جيله وحضارته في شخصية كمال عبد الجواد التى ربما كانت الإعلان

الحقيقى عن ميلاد البطل التراجيدى فى الرواية المصرية - على المستوى الفنى - كما كانت ميثاقاً حضارياً عن أزمة جيل مأساة الحرية فى بلادنا على المستوى الفكرى والسياسى والاجتماعى .

وأعود مضطراً إلى مشكلة الصياغة الجمالية للتجربة الفكرية بين ثلاثينى سارتر ومحفوظ فأكرر أن سارتر بدأ روايته والبطل فى أتون الأزمة . . أما نجيب فقد توسل بالمنهج التاريخى إلى حماية تجربته من صدود القارئ وإعراضه ، فراح يفصل له الجذور العميقة للمأساة حتى تظل حرارة الاقتناع مصاحبة للقارئ إلى النهاية فلا يكف عن التساؤل بعدئذ ، بالإضافة إلى التفاعل الخصب الخلاق . لهذا يبدأ من طفولة كمال التى استخلت فى « بين القصرين » لمجرد أن تكون الكاميرا المتحررة من قيود الزمان والمكان فى التقاط الجزئيات التى لا تتاح مشاهدتها للكبار من الرجال أو النساء ، والتى قد تضىء بتلك المقدمة البانورامية أبعاد القضية الرئيسية الوافدة مع « قصر الشوق » و « السكرية » .

ثمّة بدور غرستها أحداث بين القصرين فى تكوين كمال الطفل . أخذت تنمو وترعرع فى شبابه وأسهمت بصورة أو بأخرى فى نضج مأساته . فالمواقف الأمامية البارزة على جبين هذه المأساة تتألق جذورها فى مواقف صغيرة رافقت طفولة كمال : موقفه من الدين ، والزواج ، والثورة الوطنية . . إلى بقية هذه القائمة المليئة بنبوءات الغد . كمال هذا يرى إحدى الصور المعلقة فى إعلان ملون لامرأة مضطجعة على ديوان وبين شفتيها الترمزيتين سيجارة يتطاير منها خيط دخان متعرج معتملة ساعدها على حافة نافذة يلوح وراء ستارها المنحسرة منظر يجمع بين حقل نخيل ويمررى من مجريات النيل . فإذا فعلت به هذه الصورة فى خياله الغض ؟ راح يحلم بأنه يقاسمها حياتها الرغيدة فى واد أخضر أو أنه يعبر بها أحد الأنهار بزورق كالطيف وهو يجلس بين يديها مشدوداً بنحيط غير مرئى إلى عينيها الساحرتين . هذا الحلم الرومانسى الذى يفتحهم بقطعة كمال يوءى بالمناخ الروحى الذى يعيش فيه الطفل ، المناخ الذى يجمع فى طبيعته تناقضاً هائلاً بين القيم التقليدية فى ظل الإقطاع والعلاقات الاجتماعية الجديدة القادمة مع البرجوازية ، فتتولد الشرارة الرومانسية وتلفح بوجهها الجذائات الموهلة فى الرهافة والحساسية . ولقد تميز كمال

منذ طفولته بالخيال الجامح فكان يخلق الأحداث اختلاقاً ليرويها بأسلوب حار يشى بالصدق والانفعال ، وكأنه يود أن يبارى أخاه الأكبر « يس » فيما يردده من أشعار أو يحكيه له من قصص ، وأمه التي شحنت خلايا دمه بأساطير لا حصر لها عن الجان والشياطين ومن إلهم . . حتى إن هيامه بسيدنا الحسين لم يكن نتيجة دروس الدين ، بل هو قد بلغ ذروته من خلال الجو الأسطوري « وكم وقف حيال الفريخ حالماً مفكراً ، يود لو ينفذ ببصره إلى الأعماق ليطالع على الوجه الجميل الذي أكدت له أمه أنه قاوم غير الدهر بسرّه الإلهي فاحتفظ بنصائره ووقفه حيث يصيء ظلمة المثلوى بنور غرته » . وكثيراً ما تمنى أن ينساه أبواه في المسجد فيلتقي سرّاً بالحسين ويفضى إليه بمتاعبه من تصور العفاريث والامتحانات التي تلاحقه ، وأن يمد في عمر أمه إلى ما لا نهاية ، وأن ينير من طبع أبيه ، وأن يدخله هو وجميع أفراد أسرته الجنة بغير حساب . وإلى جانب الخيال الرومانسي بشأن الجنس الآخر والجو الأسطوري بشأن الحسين ، كان هناك موقفه من الأب العماق أحمد عبد الجواد الذي كفل له الفنان صفحات الجزء الأول من ثلاثيته لكي يتضح دوره الخطير في نشأة ابنه كمال الذي كان يرتعد فرقاً من أبيه ولا يتصور أنه يخاف العفريت لو طلع له وزعق فيه . وليس الخوف وحده الذي يشعر به نحو أبيه ؛ فإجلاله له لم يكن دين خوفه منه . كان يعجب بمظهره العظيم القوي ، ومهابته التي تعنوا لها المامة وأناقته ملبسه وما يعتقده فيه من قدرة على كل شيء ، ولعل حديث الأم عن سيدتها هو الذي هولاه عنده فلم يتصور أنه يوجد في الدنيا رجل يضارعه في قوته أو جلاله أو ثروته . ومع ذلك لم يقنع كمال الطفل يوماً أنه يستطيع أن يخضع لأبيه بلا تردد ، إذن لقضى أيامه بغير لعب ولهو ، فكان يختلس بعض الوقت من وراء ظهر الأب حتى لا يعيش عمره مكتوف اليدين . على أنه سأل أمه يوماً : أ يخاف أبي الله ؟ فتولتها الدهشة ، ولكنه أردف « لا أتصور أن أبي يخاف شيئاً » . ولاحق أن أحمد عبد الجواد كان يمثل في أحد جرحه صورة « الله » القادر على كل شيء في ذهن كمال على الأقل ، فهو لم ير في سلوكه مع إخوته أو مع أمه إلا ما يؤكد له أن سلطان هذا الرجل بلا حدود . وقد كان لفكرة الأب هذه دور هام في تطور كمال العقلي والروحي .

وتساءل كمال منذ طفولته عن الزواج لماذا كان مصير كل حي ؟ ولم يكن يمي من الزواج سوى أنه يخطف شقيقته عائشة وخديجة إلى بيت آخر ، وأنه يحول بينه وبين قضاء الليل في حضن الأم . كان يحس بأن العلاقة بين الأم - الوديعة الرقيقة الحادثة - وبين الأب القادر على كل شيء ، لا يمكن تفسيرها ببساطة . غير أن التساؤل الجدير بالأولوية في حياة كمال هو : كيف أمكن أن يقع لها هذا الحادث بعد تبركها بزيارة الحسين ، إذ انتهزت الأم فرصة رحيل الأب إلى مهمة خارج القاهرة ، وخرجت من البيت في زيارة لحبيبتها الحسين ، ولكن الفنان الذي أثر أن يصور أحمد عبد الجواد في صورة الله ، أثر أيضاً أن تصطدم أمينة بإحدى العربات أثناء خروجها من المسجد فما كان من الزوج الأب الإله إلا أن طردها إلى منزل أهلها بعد أن تم شفاؤها . إن تساؤل كمال حول كيفية وقوع هذا الحادث بالرغم من الحسين ، له مغزاه الفكري . . فسوف يحره إلى مجموعة أخرى من التساؤلات المتشابهة ببعضها البعض ، تؤدي فيما بينها إلى صياغة علامة استفهام كبيرة لا تفارق عيني كمال ، وهو يحملي في الكون كله .

وتفتحت عينا كمال الطفل أول ما تفتحت على أحداث الثورة الوطنية . . فتلقى صداها في البيت والشارع والمدرسة جميعاً . رأى أنحاء فهمي من الشباب الثوري المتحمس الذي يلقي بنفسه في خضم المظاهرات دون خوف أو وجل وصاح كمال في وجه أمه ذات يوم :

— « مدرس العربي قال لنا بالأمس إن الأمم تستقل بعزائم أبنائها » ... فهتفت الأم ساخطة :

— « لعله قصد بخطابه كبار التلاميذ ، ألم تحدثني يوماً عن تلاميذ قد طردت شواربهم ؟ » .

فتساءل كمال بسذاجة :

— « وأخى فهمي أليس تلميذاً كبيراً ؟ » .

ولم يكن يلزم أنه بهذا التعليق الساذج يضرم نيران الثورة بين جوانح فهمي . وكثيراً ما هفا خياله بين جدران الفصل بالمدرسة إلى أولئك المضربين بلهشة واستطلاع ، كثيراً ما تسامل عن حقيقة أمرهم ، أهم « مشهورين » كما تزعم

أمه أم هم أبطال فدائيون كما يقول فهمي ، ذاك صراع عجيب قضى عنفه بأن تنقش عناصره الجهورية في نفس الغلام بلا وعى أو قصد فتندو أسماء : سعد زغلول . الإنجليز . الطلبة الشهداء . المنشورات . . المظاهرات ، من القوى المؤثرة الموحية من أعماقه .

وفي هذه الفترة ، قفزت إلى عقل الطفل فكرة الموت . فكانت الدماء في الطرقات ترسم في ذهنه الخيام ملامح هذه الفكرة الجنونية . ولما مات فهمي في المظاهرة السلمية أحضر هو عصفوراً ميتاً وكفنه ووضعه بحفرة في فناء المنزل ، وبعد أيام كشف التراب عن العصفور فزكت أنفه رائحة ثنانة مقرزة ، فذهب إلى أمه يسألها : هل ما يحدث للعصفور يحدث للميتين من بنى آدم ؟ فكان جوابها نحيباً متصلاً . وكان هذا هو التساؤل الخطير الثاني في طفولته بعد حادث الحسين . على أن فكرة الموت هذه أقبلت على وجدانه خلال أحداث الثورة الدامية ، بل إن هذه الأحداث بما يتخللها من موت دخلت بيته شخصياً بمصرع فهمي . أكثر من ذلك أنه عانى وهو بعد طفل ويلات الرصاص الإنجليزى الغادر وهو يحترق صدور الأبطال من شباب مصر الوطنى ، فما كان منه إلا أن يستعين بآية الكرسي هامساً : « قل هو الله أحد . لعلها تطرد الإنجليز كما تطرد العفاريت في الظلام » وعندما التى بشقيقه فهمي قبل مقتله رأى شبحاً واقفاً وسط الطريق يشير إلى الأرض ويخاطب نقرأ من الرجال فنظر حيث يشير فرأى بقعاً حمراء ملبسة بالتراب وسمعه يقول بلهجة رئائية « هذا الدم الزكى يستصر خنا إلى مواصلة الجهاد وقد شاء الله أن يسفك في رحاب سيد الشهداء لنصل في الاستشهاد حاضرينا بماضينا والله معنا وأحسن فزعاً يركبه ، فاسترد بصره من الأرض الدامية وانطلق يعلمو كالجئون » وتعرف كمال الطفل على الاستعمار أمام باب منزله حيث كان يربط بعض الجنود الإنجليز فأحاطوه بأذرعهم وأعطوه من الشيكولاتة مما جعله يغنى لهم بصوته الجميل ، ثم جاء اليوم الذى هد فيه الجنود معسكرهم ورحلوا فإذا تركت صحبته لهم في نفسه الغضة .. ؟

يقول للفنان أنها تركت « أثراً عميقاً بث في خياله وأحلامه يقظة شاملة ، أثراً نقش على صفحة قلبه إلى جانب الآثار التى نقشتها حكايات أمينة عن عالم الغيب



والأساطير ، وقصص ياسين الذى جذب روحه إلى دنياها الساحرة ، والأطياف والرؤى التى تتخيل له فى أحلام اليقظة وراء أغصان الياسين واللباب وأصص الزهور — فوق السطح — عن حياة النمل والمصافير والدجاج . ومن ثم أنشأ عند سور السطح الملاصق لسطح بيت مريم معسكراً كاهل العدة والعدد ، أقام خيامه بالمناديل والأقلام ، وأسلحته بعيدان الخشب ، ولورياته من المباقيب ، وجنوده من نوى الثمر . وعلى كتب من المعسكر مثل المتظاهرين بالحصى . يبدأ التمثيل عادة بنشر النوى جماعات بعضها فى الخيام وعند مداخلها وبعضها حول البنادق غير أربع بينها حصاة (تمثله هو) يتحون جانباً ، يأخذ فى محاكاة الغناء الإنجليزية ثم يجرى دور الحصاة لتغنى « زورونى كل سنة مرة » أو « يا عزيز عيى » ، ينتقل إلى الحصى فينضده صفوفاً ويهتف يحيا الوطن .. تسقط الحماية .. يحيا سعد . يعود إلى المعسكر مصفراً فتتنظم النوى صفوفاً كذلك وعلى رأس كل صف ثمرة ، ثم يدفع قبqاباً وهو ينفخ محاكياً أزيز اللورى، ويضع النوى على سطح القباب ثم يدفعه مرة أخرى صوب الحصى فتتشب المعركة وتسقط الضحايا من الجانبين ! .. ولم يكن يسمح لمواطنه الشخصية بأن تؤثر فى سير المعركة ، على الأقل فى بدنها ووسطها ، كانت تتحكم فيه رغبة واحدة هى أن يجعلها معركة — صادقة مشوقة — يتنازعها الدفع والجذب من الجانبين وتعادل الإصابات فتظل النتيجة مجهولة والاحتمال متأرجحاً بين الطرفين على أن المعركة لا تلبث طويلاً حتى تستوجب نهاية تنتهى إليها ، هناك يجد نفسه فى موقف حائر ، أى جانب ينتصر ؟ .. فى جانب أصدقائه الأربعة وعلى رأسهم جوليون ، وفى الجانب الآخر مصريون يخفقون هم قلب فهمى ! ... فى اللحظة الأخيرة يقرر النصر للمتظاهرين فينسحب اللورى .

إن هذه المجموعة من المواقف الصغيرة فى طفولة كمال ، على ضوء الخريطة الفنية والفكرية التى قدمها لنا الفنان فى « بين القصرين » تمنحنا إشارة البدء فى التعرف على جوهر أزمته ، وأبعاد المأساة التى عاشها جيله . وكيف كانت هذه الشخصية الفنية تعبيراً نموذجياً عن أزمة نجيب محفوظ ، وكيف كانت أزمة نجيب محفوظ تعبيراً نموذجياً عن أزمة جيل كامل ، وكيف كان هذا الجيل ، على وجه التحديد هو جيل المأساة .

يقول محمد عوده في دراسة مستغنية حول المثقفين والثورة<sup>(١)</sup> أن ثلاثينيات هذا القرن قد أعلنت مولد جيل مصري جديد من المثقفين ، نشأ بعد الحرب العالمية الأولى وبعد ثورة ١٩١٩ . نشأ هذا الجيل وازدهر في ظل جمود وركود الحركة الوطنية وتحولها من معركة ثورية شعبية إلى قضية سياسية . وفي تلك الفترة كانت الثورة قد تحولت إلى صراع سياسي بين القصر والوفد والاستعمار ، أو إلى صراع حزبي ، بين أحزاب الأقلية وحزب الأغلبية . نشأ هذا الجيل بالحديد أيضاً في ظل تغير جوهري في شكل العالم ، وفي ظل أحداث عالمية كبيرة ، إذ اشتد الصراع الدولي ، ولم يعد مجرد صراع بين دول كبرى ، وأطماع دول كبرى ، وإنما اكتسب صبغة مذهبية ، وأصبح صراعاً بين الفاشية والرأسمالية والشيوعية . وكان الجيل بالحديد أكثر قدرة من أي جيل قبله على النفاذ إلى العالم الخارجي والتأثر به والتفاعل معه . وحين بدأ هذا الجيل بالحديد يبحث عن حلول جديدة وعن مخارج أخرى ، كان طبيعياً أن يضيّق بالأحزاب والأساليب القائمة وقتئذ ، وكان طبعياً أن يتطلع ويتأثر بالحلول والأيديولوجيات السائدة في العالم حينذاك ، والتي كان محور دعوتها أنها أيديولوجيات ثورية تتضمن حلولاً جذرية . وفي البلاد المتخلفة يوجد دائماً خلال معركة البحث عن مخرج ، من يتصورون أن الخلاص في النظر إلى الخلف وبعث الماضي خاصة إذا كان الماضي مجيداً وزاهياً ، ويوجد من يتصورون الخلاص في القفز إلى الأمام وإسدال الستار الكثيف على الماضي وذل وهوان الماضي ، ويوجد أيضاً من يرون الصورة في تكاملها ويريدون أن يسيروا أو يقفزوا من نقطة بداية وانطلاق . وخلال هذه المعركة أيضاً ، يوجد من يرون الخلاص في الداخل ، في داخل الأمة وفي تربة الوطن ، ولا يرون شيئاً سوى الداخل . ويتصورون أن مركز الكون هو داخلهم . ويوجد من يرون الخارج فقط ، وأن لا خلاص إلا باستعارة حل نجح في الخارج أو ساد ورسخ في الخارج . ويوجد أيضاً من يرون موقعهم من العالم ، ومن يرون أنفسهم وسط العالم ، ومن يتطلعون إلى داخلهم ننس العمق ونفسي المدى الذي يتطلعون به إلى الخارج .

وتوزع الجليل الجديد في مصر بين أحزاب جديدة واتجاهات جديدة تريد بحث مجد الإسلام أو مجد الإمبراطورية العربية ، وأحزاب فاشستية تريد إقامة فاشستية مصرية كما نجح هتلر وموسوليني ، وأحزاب شيوعية تريد نقل النظرية والتجربة الشيوعيتين إلى مصر .

ولم يؤد هذا إلى خروج المسألة الوطنية من أزمتها بل زادها تعقيداً ، فإن واحداً من هذه الأحزاب الجديدة لم يستطع أن يقنع ويعبئ الأغلبية العظمى لهذا الجليل ، ولهذا بقي عدد كبير منه خارجها يبحث عن شيء آخر ، وظلت هذه الأحزاب صغيرة لا تستطيع أن تحسم شيئاً في حياة البلاد أو في حياة الجليل نفسه . كما تميزت هذه الأحزاب بضعفها النظري والأيدولوجي ، فهي لم تستطع أن تلاثم ما نقلته من الخارج إلى واقع هذه البلاد ، ولم تستطع أن ترفع وتجدد ما استخلصته من الماضي إلى مستوى العصر وروح العصر .

وتحول الخلاف النظري والسياسي بين هذه الأحزاب الجديدة إلى حرب دائمة لا تهدأ ، وسرت إليها عدوى الأحزاب القديمة ، وأصبحت الحياة السياسية في مصر حرباً بين الأحزاب القديمة وبعضها ، وبين الأحزاب الجديدة وبعضها ، وبين الأحزاب القديمة والجديدة أيضاً . وتردت المسألة الوطنية في هاوية جديدة ، ولكن كان هناك الجانب الإيجابي أيضاً لهذه الأحزاب . فقد كانت تعبيراً صادقاً مخلصاً عن إرادة الجليل الجديد في العثور على الحل والوصول إلى المخرج الثوري ، وهي قد بددت الركود البرجوازي والإقطاعي الذي فرضته الأحزاب القديمة ، وأضرمت المعركة الأيدولوجية والسياسية ، وبهذا استطاعت أن تصل مصر بحياة العصر وأن تطرح المشكلة وأن تحدد أبعادها ، وإن لم تجد لها حلاً . وهي وإن بددت قسماً كبيراً من قوى هذا الجليل ومن طاقته إلا أنها احتفظت بحيويته وبثورته ملتهبة مضطربة .

إن هذا التحليل لقضية المثقفين والثورة ، يعنينا من زاويتين : أولاًهما : أن صاحبه أحد أبناء هذا الجليل . وثانيتهما : أن نجيب محفوظ هو المثال الحي لتلك النتيجة التي نحتم بها محمد عودة تحليله ، وهي أن الجليل تمكن من طرح المشكلة طرحاً عميقاً ، لكنه لم يكتشف حلاً لها . والحق أن هذه الخريطة

السياسية المعاصرة لذلك الجليل كانت انمكاساً عملياً للخريطة الفكرية التي أوتأت إليها من قبل حين قلت إن اللقاء المباشر بيننا وبين الثقافة الغربية قد تم من زاوية رئيسية بواسطة الاستعمار . ومن ناحية أخرى كانت هذه الثقافة الواردة من وراء البحار ذات تيارات عديدة لم نشارك في صنع أى منها لأنها كانت تعبيراً روحياً صادقاً عن المجتمعات التي انبثقت عنها . وهى تيارات يمكن تمثلها والوعى بها ، أما معاناتها فلا تجيء إلا من خلال المشاركة في إبداعها . التمثل العقلى واللامعانة حالة نفسية واحدة تخلق التناقض بين الاقتناع المجرد والسلوك الواقعى ، تخلق الانقسام في شخصيتنا بين منطقنا العقلى وحياتنا العملية .

أى أن التمثل اللغوى بلامعانة سلوكية يحدث هذا الانقسام النفسى الحاد ، الذى ينجم عنه « الشك » كموقف سلبي ، لا كموقف محايد . فقد كان من الطبيعى أن نقاسم ما يشبه مركب النقص في تكويننا الفكرى إزاء تلك الأبنية الضخمة في الفكر الأوربى ، كما كان من الطبيعى أن يصيبنا التردد أمام كافة الموائد التي تصل إلينا مع الاستعمار الأجنبى ، مهما تزينت هذه الموائد بباقيات من ورود الفكر والأدب والفن . وكان طبيعياً في النهاية أن يتكاثف الإحساس بالنقص ، والتردد وانعدام المشاركة في الخلق والإبداع والاستناد على جذر ذاتية آيلة للسقوط الحضارى ، ثم يتولد عن هذا المركب المعقد موقف الشك في كل شيء كنزعة سلبية لا كموقف محايد .

ونحن لا نلتقط من طفولة نجيب محفوظ ما يفيدنا في هذا الصدد من جانب الإرهابات التاريخية التي تطورت به إلى موقفه المتردد في مرحلة الشباب . ولعل الأمر الخطير الذى يعيننا هو ما صرح به نجيب من أنه أصيب بالصرع في سن العاشرة . ومن المعروف أن كثيراً من الأدباء والفنانين أصيبوا في إحدى مراحل حياتهم ببعض الأمراض المستعصية ، أصيب دسستوفسكى بالصرع حتى أواخر عمره ، وأشقى موبسان على الجنون ، وغيرهما ممن لا يقعون تحت حصر ، ويرجع المحللون التفسيرون أن هذه الحالات العقلية أو العصبية هي دليل الاختلال العميق في وجدان الفنان أو المفكر كأن لا تكون ثمة وشائج قوية تربطه بالحياة التي يعيشها رغم أنه و

فتحدث هذه الأزمات ، كاحتجاج لاشعورى على ذلك المناخ غير الصحى الذى يتنفسه .

أما نجيب محفوظ فكانت إصابته بالصرع فى وقت مبكر نسبياً بحيث لا نرجح القول بأن الوصف غير الملائم ضغط على وجدانه المرهف ، فبالمنعصر . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر إمكانية أن يكون لتلك الحالة الباكورة نتائج بعيدة المدى لم تقتصر على المظهر المرضى الذى صاحب الحالة العصبية ، وإنما تجاوزت ذلك المظهر إلى أعماق الفنان التى تأثرت دون شك بأحداث الطفولة أينما تأثر ، فكم بصلمة عصبية كهذه يمكن أن تغور فى ذلك الوجدان الرهيف . غاية ما يمكن أن نلتقط صداه من تلك الحادثة أن نجيب محفوظ يكاد لا يذكر تفاصيل طفولته . . فهو يكتفى فى تحقيق عنوانه « عصر حياتى » بأن يذكر لنا تواريخ ميلاده ، ودخوله الكتاب ، والمدرسة الأولية ، والابتدائية . وهى مرحلة لا تعطينا شيئاً ذا بال فى تكوين فكرة واضحة عن إرهابات شبابه القادم . فلم يؤثر عليه الصرع فى هذه المرحلة — من حيث المظهر — إلا فى تأخره عاماً كاملاً عن الدراسة . ويبدو أن هذا التأخر اليسير كان دافعاً له فى التفوق على أقرانه فيما تلا ذلك من سنوات دراسية كتعويض زمنى . لهذا يبدو التركيز على شباب كمال عبد الجواد فى الجزمين الأخيرين من الثلاثية مبرراً إلى حد كبير ، فلم تحمل طفولته عبء أبه تعبيرات تنوب فى رمزيتها عن جيل محدد . فاكتمى الفنان بأن يشير إلى مواقف كمال الطفل من الزواج والحربة والأب والموت والثورة والدين ، كجذور نفسية غير محددة لما ستجىء به الأيام من أحداث تنضج هذه الشخصية وترفع بها إلى مستوى اليرمز . إلا أننى أضيف ذلك الحدث الهام فى طفولة نجيب محفوظ الواقعية — والى لم يروى إليها فى سيرة كمال — إلى ذلك المناخ السياسى والفكرى الذى لا يمكن تسميته إلا بالفوضى الخفيفة ، ثم أضيف هذين العاملين إلى عامل آخر هو التكوين الطبقي لنجيب محفوظ بصورة خاصة . والبنا الطبقي للمجتمع المصرى بشكل عام . . . لأنفس بعدئذ أخطر مراحل حياة كمال عبد الجواد التى عبرت عن الجانب العقلى من أزمة نجيب محفوظ ، بل وأساة جيله كلها . كان الإطار العام للأزمة كما سبق أن قلب هو التخلف الحضارى الشديد والتقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم ،

فكان الاختناق الذى بلغ مداه فى عهود الاستبداد المعاصرة لذلك الجيل ، حافزاً لأن يكون الشك موقفاً سليباً من الحياة يؤدى تلقائياً إلى الإحساس العميق بلا جدواها وعشبة الوجود ولا معقولة الكون والعالم . وهذا هو الفرق الكيفى الحاسم بين موقف كمال عبد الجواد فى ثلاثة نجيب محفوظ ، وموقف ماتيو فى ثلاثية سارتر : فهذا الأخير يقف من الحياة كشئء تتساوى إزاءه الحقيقة واللاحقيقة ، وخلفه تراث حضارى ضخيم عموده الفقرى تقديس حرية الفرد على المستوى الفكرى ومجموعة هائلة من التقاليد الديمقراطية على المستوى السياسى ومجموعة مماثلة من القيم الحضارية المتقدمة على المستوى الاجتماعى ، فما أن تتخلل هذا التراث نغمة نشاز كالتنازية والفاشية حتى يكون رد الفعل العنيف لدى ابن هذا التراث هو تنويب الذات والحرية فى مزيج واحد يرفض كافة القيم القادمة من الخارج ، ومن ثم يتحول الكون إلى عالم بلا قيم ، ووجود بلا معنى أو حياة بلا جدوى .

وهنا - فى حالة ماتيو - تصبح الغربة موقفاً فلسفياً من الحضارة يمكن اكتشافه فى مختلف جزئيات حياته اليومية مع جاك ودانيال وبوريس وإيفيش ومارسيل ، فلا تعارض بين الموقف العقلى والموقف السلوكى . على النقيض من كمال عبد الجواد الذى يرفض القيم القديمة ليستبيلها بقيم جديدة . ثم تصطدم القيم الجديدة بواقع مرير « تخلف مرعب ولا حرية » فهتز المراثيات أمام عينيه ويلفه الضباب من كل جانب فلا يجد مناصاً من التوقف عن المسير فى حالة « عجز » عن التغيير المطلوب . ولما كان هذا التغيير هو الوسيلة الوحيدة أمام كمال للحصول على حريته فى تحقيق ذاته ووجوده كان الانتماء قلداً لا مفر منه أمام الجيل بأكمله . غير أن معوقات التغيير تغلب إرادة التغيير فيتأزم الوجدان حائراً ، وينصاع للموقف السلبي القاتر ، ويحدث الانقسام فى الشخصية - بين المنطق العقلى والسلوك العملى - ويصبح الشك فى جميع الخلول هو السمة الأساسية . لجيل الأزمة ، ويظل الشك مقصوراً على دائرة المبررات الفكرية الكبرى دون الجزئيات الصغيرة فى واقع الحياة حيث ينتمى السلوك العملى إلى نتائج التكوين الاجتماعى القائم ، بينما يعزل العقل أو الوعى فى منطقة باردة من الرؤى والأمانى . ومن ثم يتسبب الانشطار المأساوى فى شخصية المتمنى المأزوم ، فيمتلىء برغبة جارفة فى الانتماء ، ويبدأ ميله العاطفى

إلى فلسفات التشاؤم ومشاعر العيب ، واللاجدى واللامقول . ومعنى ذلك أن منشأ هذه الأحاسيس عند ماتيو - اللامتى الغربى - هو المصدر الأصيل لتلك الحالة النفسية التى انتابت أجيال أوروبا من المثقفين كرد فعل لانسحاق الفرد تحت وطأة النازى والفاشست . أما مصدر هذه الأحاسيس عند كمال عبد الجواد فهو مجرد صدى للمناخ الحضارى المتخلف وانعدام الديمقراطية . وقد كان هذان العاملان بالذات هما الدافع الأساسى لانتفاء المثقف العربى فى جيل نجيب محفوظ وإن لم يكن انتهاء خالصاً من الأزمات والمآسى .

فالبناء الطبقي للمجتمع المصرى منذ بداية الحرب العالمية الأولى كان يمارس تحولاً برزت فيه البرجوازية التجارية الناشئة كحقيقة اجتماعية جديدة لها قيمتها الخاصة وتقاليدها التى تختلف فى الكثير عن تقاليد الفئات الأخرى . ولم يكن الإقطاع المصرى كئيله فى أوروبا من حيث علاقة السلطة المركزية بممثليها فى الأقاليم ، وإنما كانت الظروف الجغرافية لوادى النيل عاملاً خطيراً فى مركزة السلطة ووحشتها وقوتها . ومن ثم كانت مجموعة القيم والتقاليد الإقطاعية فى مصر مختلفة عنها فى أوروبا ، كما أن نشأة البرجوازية عندنا كانت تختلف بنفس المقدار عن مثيلتها فى أوروبا . بالإضافة إلى ما يستوجبه وجود رأس المال الأجنبى من حياة فئات اجتماعية أخرى تعيش على فتاة الموائد الاستعمارية كعملائه المباشرين وكلاء الشركات الأجنبية ، أو كحلفائه الطبيعيين من أرباب الإقطاع الزراعى فى مصر الذين شاركوا الشركات الأجنبية فى استغلال الموارد القوية للمحصل على امتيازات خيالية . وقد كان صغار التجار فى مثل هذا المجتمع على قدر يسير من الحرية الاقتصادية وعلى قدر ضعيف من حماية أنفسهم . ولكنهم فى الأغلب كانوا يفتقون إلى جانب حركات التحرر الاقتصادى والسياسى إن لزم الأمر . وعلى ذلك سيطرت على حياتهم القيم الإقطاعية التى خلقت بالفعل تناقضات بشعة بين علاقاتهم الاجتماعية الجديدة ، وما يحرسون عليه من تقاليد .

وفى هذا الجو نشأ كمال عبد الجواد فى أسرة أحد هؤلاء التجار . وقد صوره نجيب محفوظ تصويراً بعيداً عن النمطية البشرية ، ولكنه بلا ريب كان نموذجاً

بمعنى آخر نرى له شبيهاً عند بلزاك حين يصفى من سمات العصر على شخصياته ما يجعلها تبدو كما لو كانت بعيدة عن الواقع ، بينما هي أكثر تجسيدا له من غيرها . ونجيب محفوظ هو ابن البرجوازية الصغيرة المصرية الناشئة حينئذ . وهى أكثر الشرائع الاجتماعية ذبذبة وتمزقا لوضعها الاجتماعى القلق ، ووضعها الاقتصادى الأكثر قلقاً . والشك هو الريب الشرى للقلق .

إن الجزء الثانى من الثلاثية « قصر الشوق » هو اللوحة البانورامية الهائلة التى تستعرض منابت الشك فى حياة كمال عبد الجواد . نحن نستقبل هذه المرحلة الشديدة الأهمية بعد مضى خمس سنوات على نهاية « بين القصرين » حيث نتجاوز طفولة كمال إلى مراهقته وشبابه . ويلاحظ أن هناك خمس سنوات تفصل بين ميلاد كمال وميلاد نجيب محفوظ ، وسوف يرافقنا هذا البعد الزمنى على طول الرواية كمسافة موضوعية تتيح للفنان إمكانيات أوسع للرؤية . فبينما تبدأ « قصر الشوق » بحصول كمال على البكالوريا عام ١٩٢٤ ، نجد أن نجيب حصل على هذه الشهادة عام ١٩٣٠ ، ولقد كانت الفترة السابقة على البكالوريا والتالية لها هى نقطة التحول الأولى فى تاريخ كل من الشخصية الفنية — كمال — والشخصية الواقعية للكاتب .

الصفحات الأولى من « قصر الشوق » تواجهنا بالملامح الجديدة لشخصية كمال : فى رومانسى حالم يتهدج بحب الوطن والثقافة الحميمة والثقافة الأوروبية فى وقت واحد . الحب يقع من أول نظرة ، وهو شئ سماوى لا علاقة له بالزواج الأرضى ، أما الإنجليز فيقول عنهم « والله لأبغضهم ولو وحدى » وأما الثقافة فقد أصبح يعيش بكل قلبه فى عالم « المثال » كما ينمكس على صفحات الكتب . . ولكنه لم يستطع أن يحدد هدفه بسهولة ، فما الذى يريد ؟ إن فى نفسه أشواقاً تحتاج إلى عناية وتأمل حتى تنضج أهدافها ، ولعله غير متأكد من أنه سيظفر بها فى مدرسة المعلمين . وإن رجح عنده أن تكون هذه المدرسة أقصر سبيل إليها . أشواق تهزها مطالعات شتى لا تكاد تجمعها صفة واحدة : مقالات أدبية ، واجتماعية ودينية ، وملحمة عنتر ، وألف ليلة ، والحماسة ، والمنفلوطى ، ومبادئ الفلسفة . إلى أنها ربما لم تكن مقطوعة الصلة بالأحلام التى كاشفه بها يامين قديماً ، بل والأساطير التى سكبتها فى روحه أمه من قبل ذلك . . كان يحلو له أن يطلق



على هذا العالم الغامض اسم « الفكر » فيؤمن بأن حياة الفكر أسمى غاية للإنسان تتعالى بطبيعتها النوراني على المادة وإلحاح والألقاب وسائر ألوان العظيمة الزائفة . . هي كذلك ، وضحت معاملها أم لم تتضح ، فاز بها في مدرسة المعلمين أم لم تكن هذه المدرسة إلا وسيلة إليها . لا يملك عقله أن يتحول عن هذه الغاية أبداً . ولكن من الحق كذلك أن يقر بأن ثمة صلة قوية تربطها بقلبه أو بالحرى بحبه ! . كيف كان ذلك ؟ ليس بين « معبودته » وبين القانون أو الاقتصاد من سبب ، ولكن ثمة أسباب وإن دقت وخفيت بينها وبين الدين والروح والخلق والفلسفة وما شاكل ذلك من المعارف التي يستهويه النهل من منابعها ، على نحو يشبه ما بينها وبين الغناء والموسيقى من أسرار يتشوف إليها في هزة الطرب وأريج الغناء . فإذا سأله أبوه : ما هي ثقافة الفكر ؟ أجابه : إنها أكبر من أن يحاط بها ، إنها تبحث فيما تبحث عن أهل الحياة ومآلها . ثم يزيده إيضاحاً صريحاً : أريد أن أوصل دراسي الأدبية التي بدأتها بعد الكفامة ، أن أدرس التاريخ واللغات والأخلاق والشعر . وهو يمت الوظيفة مهما كان نوعها ، ويعلم بعالم الحقيقة كما يحلم بأنه سيؤلف في ذلك كتاباً ضخماً مليئاً بهوامش الشرح والتفسير .

تتلور في كمال سمات البرجوازي الصغير الذي يتخذ من ( التماشي ) سلماً يعلو به على طبقته . فالفكر والحب الرومانسي هما الجناحان اللذان يحلق بهما عالياً فوق المجتمع بطبقاته ومشكلاته ، هما الجناحان اللذان يصلان به إلى مستوى « الحب » المطلق ، و« الفكر » المطلق . . على أن هذا التكوين الرومانسي يصطدم بتناقضات عميقة داخله ، تبدو عند كمال في حساسيته المريضة التي تضطره إلى إحصاء النقص به وتقصيصها بلا رحمة ، كما تبدو في علاقته بأبيه الذي لاح لعينه شيئاً هائلاً يترعب على عرشه فوق النقد . هاتان التندبتان واضحتان على جبين كمال في بداية شبابه الرومانسي كعمير صادق عن أزمة البرجوازي الصغير بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة . ولقد كان كمال يعجب كثيراً بالمواهب العقلية عند صديقه فؤاد الحمزاوي ، ولكنه كثيراً أيضاً ما أحس بالاستعلاء الطبقي عليه . وهو يرافق أسرة شداد وإسماعيل عبد اللطيف في النزعات والمناقشات ، ولكنه يظل متمسكاً بالتقاليد التي تحرم عليه أكل لحم الخنزير أو شرب البيرة وكانت هذه كلها

بدايات التمرق الأكبر في حياته . كانت بدايات فحسب ، لأن رومانسية التكوين الإنساني بما تشتمل عليه من مطلقات ضبابية لا بد لها أن تصطدم مع الظروف الأخرى المرافقة للشخصية . فبالرغم من أنها كانت تحمل جنين المأساة الكامنة في أحشاء الجيل الجديد من أبناء البرجوازية الصغيرة المثقفين ، إلا أنها — لرومانيتها — بدت وكأنها تتضمن تلقائياً حلولاً نهائية للأزمة . فالثقافة الشاملة هي الحل النموذجي لمشكلة التخصص بواسطة مدرسة المعلمين ، وتأليف الكتب هو الحل النموذجي لمشكلة الوظائف الحكومية ، وأحب الدائم دون الزواج هو الحل النموذجي لمشكلة الطبقات وأحب القاصر على طرف واحد . . وهكذا ، فإن التصور الرومانسي لهذه المشكلات جميعها كان يجسد في واقع الأمر ، جوهر الأزمات القادمة المكونة لجيل المأساة . ومن أعماق الطفولة ، يستمد كمال تساؤله الثاني ، الذي هو امتداد طبيعي لتساؤله الأول : كيف يحدث هذا المأساوي ، وقد كانت في زيارة الحسين ؟ عاد التساؤل مرة أخرى حين قيل له في المدرسة أن ضريح الحسين رمز ولا شيء . غير ذلك ، فراح من هول الطعنة التي نفلت إلى صميم قلبه يغالب البكاء على خيال نصب وحلم تبدد . لم يعد الحسين بجارهم ، بل لم يكن بجارهم يوماً من الأيام ، أين ذهبت القبلات التي طبعت على باب الضريح في صلق وحرارة ؟ أين يذهب الاعتزاز بالقرب والإدلال بالحوار ؟ لا شيء من هذا كله ، لم يبق إلا رمز في الجوامع ووحشة وخيبة في القلب ، وبكى ليلتك ذلك حتى بلل وسادته ، تلك كانت الصدمة . غير أن التكوين الرومانسي لا يسلم قلاعته بسهولة ، فاستبدل التاريخ بالتاريخ . ترك ضريح الحسين ، ليجت عن أضرحه التاريخ القديم كله ، وظل يهفو إلى الماضي متطلعاً إلى المستقبل دون أن يجعل للحاضر إلا لحظات النشوة الروحية العميقة التي يستشعرها قواده وهو مع الحبيبة «المعبودة» أو وهو يلتقط فكرة «عبرية» سابحة في غياهب الجهول . أما في المسائل السياسية والقومية ، فكان له شأن آخر ، إذ كان الوفد عقيدة تلقاها عن فهمي ، واقتربت في قلبه باشتهاذه وتضحيه ، وبالنظر الرومانسي تضخم معه الوفد في عينيه وحجبا عنه ما عداها . . إلا أنه كان يناضل معارضيه السياسيين بعناد عظيم حتى وصف ما رآه حسين شداد من حياد وعلم اهتمام بالسياسة بأنه «ما هو إلا

اعتذار عن ضعف وطنيته». واعتبر السياسة هي الحياة كلها. وتلك هي أزمة المنتمى من أبناء البرجوازية الصغيرة، الذى لا ينحاز إلى جانبها الرجعى كلية بالانضمام إلى الاتجاهات العمينية، ولا ينحاز إلى جانبها الثورى كلية بالانضمام إلى الاتجاه اليسارى.. وإنما هو يظل تجسيدا آميناً لمجموع هذه الشريحة الاجتماعية في ذبذباتها وتناقضاتها، كما يظل في مستوى القلق السياسى العنيف الذى لا يحله مطلقاً الانتماء إلى حزب الوفد لأن هذا الحل يشتمل في جوهره على التصور الرومانسى للأزمة فهو «حزب الشعب» كما يقولون، وانتهى الأمر. ومن البدييات التاريخية أن الوفد كان تعبيراً قلمياً عن إحدى مراحل الثورة القومية، ولكنه لم يكن قط تعبيراً عن آمال البرجوازية الصغيرة وحدها، ومن ثم لم تكن في حوزته الحلول الاجتماعية الحذرية لآلام هذه الشريحة الطبقية. إلا أن تمثيله السياسى لأغلب فئات الشعب أثناء الثورة، جعله يبدو كما لو كان فارس الأحلام لأبناء البرجوازية الصغيرة المتأولين بين الانتماء إلى اليمين أو إلى اليسار بشكل حاسم، ولم يرفعوا عن المستوى الفكرى للطبقة ككل. ولاحق أن هذه الفئة المتأزمة هي أكثر الأجنحة أصالة في التعبير عن مأساة البرجوازية الصغيرة، فالمنتمى إلى اليسار يعتقد قضية الطبقة العاملة أساساً لأن رؤيته لمؤك التاريخ جعلته يجلس أنها الطبقة الثورية إلى النهاية، أى أنها طبقة المستقبل. ومن هنا «يتبنى» هذه القضية، وينتمى إليها عن طريق الفكر. والمنتمى إلى اليمين تمتص وعيه الفكرى والسياسى مجموعة الأساطير الرجعية التى تروج لها الطبقات العليا حتى يقع فريسة مطامعها البعيدة في السيطرة على الحكم. فهو تستغل جهله وعاطفته الدينية وتكوينه النفسى والاجتماعى والاقتصادى القلق لتوقع به في أغلال منظماتها الفاشية. أما ذلك المنتمى المأزوم بين المطلق التاريخى للتطور — الذى تسرب إليه عبر الثقافة العلمية الوافدة من أوروبا في أوائل هذا القرن — والسلوك الرومانسى الأمثل في مجال العمل السياسى، فإن له قصة أخرى توضح العلاقة الوثيقة بين شخصيتنا الفنية — كمال — وخالفها الفنان نجيب محفوظ.

يصف دافيد طومسون في كتابه حول تاريخ العالم (منذ ١٩١٤ إلى ١٩٥٠) السنوات السابقة على الحرب العالمية الثانية في أوروبا<sup>(١)</sup>، بأن الفلسفة والعلوم كانت

(١) ترجمة حسين كمال أبو الليث — الألف كتاب — النهضة للصرية — ١٩٥٦.

شديدة العناية بدراسة ظواهر العصر الجديد ، فذهب داروين لا يزال موضوعاً للجدل العنيف ، واعتناق مبادئه علامة على الاستنارة التقدمية . ويجهود فرويد وتاردو ودور كليم ، اكتشف علم النفس والاجتماع أساساً علمياً جديداً ، وسبلا حديثة للتقدم . كان برجسون يحاول إيجاد تفسير فلسفى لدوافع الحياة والنشاط البشرى الأكثر خفاء بينما كشف المشتغلون بعلم الاقتصاد عن ظاهرة بطالة الجماعات وشقاؤها . كان معظم الباحثين يحدون فى دراسة شكالات الإنسان فى المجتمع وابعين بما طرأ على مجتمعاتهم المتغير ، وكان التقدم الأعظم شأنًا يأخذ مجراه فى علوم الطب والأحياء والطبيعة والثقافة الفنية والمهنية . والمركة الكبرى فى الفلسفة دائرة بين فريقين ، أولها يقول بأن « تطبيق الطرق العلمية على دراسة الإنسان والمجتمع بحماس وإخلاص مماثلين لما جرى فى ميدان العلوم سوف يؤتى من النتائج الطيبة ما يكافئ النتائج التى وصلت إليها الدراسات العلمية . والفريق الآخر يشكك فى هذا الرأى وينكره وورث الناس من القرن التاسع عشر اتجاه أوجست كومت الذى يدعو الفيلسوف إلى أن يتخذ معايير رجل العلم ميزاناً للحقيقة ، فالنظرية أو المبدأ يكون صحيحاً بقدر ما يطوعه للبشر من إدراك العلم المادى وأحداثه قبل وقوعها والسيطرة على هذه الأحداث بدرجة ما . كذلك كان هناك اتجاه وليم جيمز الذى يقول إننا لا نستطيع أن ننهد أى فرض نظرى إذا انبثقت منه نتائج مفيدة للحياة . وكانت هذه النظرة سلبية المذهب النفعى من بعض الوجوه ، وظهرت كرد فعل لهذه النظرة اتجاهات نيتشه واللاعقليين والخلسميين وغيرهم ، ممن كانت لهم أصول متصلة بالحركة الرومانتيكية فى بواكير القرن التاسع عشر ، ومع هذا فقد نزعزعت هذه الأفكار إلى أن تكون أرسنقراطية ومعادية للديموقراطية .

هذه هى صورة « الفكر » فى الثقافة الأوربية مع بداية الحرب العالمية الأولى . ولقد كان رسل النهضة فى الفكر العربى الحديث ورواد التجديد هم أولئك الذين نقلوا واسدوعوا وخلصوا وطبقوا الكثير من ألوان الفكر الغربى . كان سلامة موسى والعقاد وطه حسين والمازنى وشكرى وهىكل ، وغيرهم من آباء نهضتنا الفكرية والأدبية والفنية يمثلون جيل الطليعة الذى تتلمذ عليه جيل نجيب محفوظ كله . ولقد توفرت لأبناء ذلك الجيل الرائد العقلية الموسوعية التى تستقبل فى ارتياح معظم ألوان المعرفة ، بل إن هذه الموسوعية هى إحدى سماتها الثورية لأنها أعطت القدرة لأولئك الرواد

العظام في اكتشاف الصور الجديدة للمناهج الشاملة في التفكير . ذلك أنه لم يكن في المستطاع إيجاد منهج ما في الأدب مثلاً ، إلا إذا تمثل صاحب هذا المنهج بقية أدوات المعرفة من علوم وفنون وفلسفات . ولذا لم يكن جيل الرواد متخصصاً بالمعنى الأكاديمي الدقيق . كان جيلاً استيعابياً ذا مستوى شمولي قادر على التكوين المنهجي . ويقل الإبداع الفنى والخلق الفكرى في أمثال أولئك الرواد سواء من حيث الكم أو من حيث النوع . لأن متطلبات المرحلة التاريخية التي عاشوها ما كانت تتيح للمكانهم الإبداعية الخالقة الفرصة الواسعة لتحقيق إمكانيات وجودها . وإنما هم كانوا في الأغلب صدى عميقاً لاحتياجات مرحلتهم الحضارية ، فأكبوا في أمانة وصلقى على ثمرات الفكر الأوربي ، ومال بعضهم إلى الأدب أكثر من العلم ، والبعض الآخر إلى العلم أكثر من الفلسفة ، كما مال فريق منهم إلى نتاج الأدب الرومانسى أكثر من غيره ، ومال فريق آخر إلى نتائج المدرسة العقلية أكثر من غيرها . . ولكنهم جميعاً ارتبطوا فيما بينهم برباط عميق هو الرغبة الجادة في تغيير المناخ الفكرى العربى السائد في مصر تغيير القيم الإقطاعية المسيطرة على العلاقات الاجتماعية والدراسات الأدبية والفكرية على السواء . ومن هنا كانت الفكرة الأدبية الرومانسية في جبلهم تعبيراً تقديمياً عن الثورة ، كما كانت الفكرة القابية عن الاشتراكية تعبيراً تقديمياً مماثلاً . . وهكذا اشتركوا جميعاً في صياغة « روح جديدة » و « عقلية جديدة » للشعب المصرى ، تقوم أساساً على التطلع وإرادة الكشف ، وعدم القناعة بما هو قائم وسائد . لذا لم يكن غريباً أن تشبع على أفلامهم لأول مرة كلمات جديدة تماماً على اللغة العربية وغريبة عليها مثل : الديمقراطية ، الاشتراكية ، البرلمان ، الشخصية ، التطور ، إلى بقية هذه القائمة التي تؤكد أن حركة التجديد هذه في خطوطها العامة كانت تسابر التغيير السياسى والاجتماعى في خطوطه العامة أيضاً . ولا شك أن هناك رواداً كثيرين لا يقلون أهمية في تاريخنا كمحمد عبده في المجال الدينى ولطفى السيد في المجال السياسى وشبلى شميل وفرح أنطون في المجالين الفكرى والأدبى ، ولكن هؤلاء كانوا أقرب إلى المحاولات الفردية منهم إلى « الحركة الفكرية » . لقد كانوا بذور النهضة ، ولم يكونوا النهضة نفسها . . فنحن نرى لهم امتدادات أكثر ازدهاراً في جيل الطليعة ، نقرأ أفكارهم وأعمالهم في كتابات العقاد وسلامة موسى وغيرهما ، ولكنها أفكار متناثرة لا تشكل منهجاً في

الفكر أو في الحياة . وهذه - في الواقع - هي القيمة الأساسية لجليل الطليعة الفكرى في حياة الجليل الثانى الذى يتنمى إليه نجيب محفوظ .

فنحن نعرف أن اليقظة السياسية دبت في أوصال جيل نجيب محفوظ ، وهو بعد في طفولته حوالى عام ١٩٢٦ حيث لم يكن تجاوز الرابعة عشرة من عمره ومع ذلك كان مشاركاً في حزب الوفد منذ عام ١٩٢٥ وشاهد سقوط النحاس من الحكم واعتلاء محمد محمود مرشح الإنجليز له ، وتأجيله العمل بلستور ١٩٢٣ ثلاث سنوات . وحوالى عام ١٩٢٩ تعرف نجيب على المجددين المصريين ، وهو يسمى هذه المرحلة من حياته بـ « مرحلة التحرر من طريقة التفكير السلفية » .

وهنا يتضح الدور العظيم الذى قام به جيل الرواد في حياة جيل نجيب محفوظ ، فبالرغم من الخلافات البارزة بين طه حسين والعقاد وسامى موسى فإن جيل نجيب محفوظ يجمع بين الأقطاب الثلاثة في حبة عميقة لأن معظمهم تلقوا أولى صلوات الذهن والنفس في عقولهم ووجدانهم على أبلى أولئك الرواد . ويفسر نجيب هذا الوضع بقوله : « الواقع أن ما يربط بين هؤلاء الثلاثة أقوى مما يفرق بينهم ؛ فقد جمعت بينهم ثورة تحريرية تركزت عند طه حسين - في ذلك الوقت الذى أشير إليه - في التفكير الأدبى ، وعند العقاد في التفكير السياسى والأدبى ، وعند سلامه موسى في التفكير العلمى والاجتماعى » (١) . كان المنهج الحر في التفكير هو المكسب الأساسى لجيل نجيب محفوظ من الجيل السابق عليه .

وفي الجزء الأخير من الثلاثية يسجل نجيب محفوظ ذلك اللقاء الفريد بينه وبين سلامه موسى من خلال شخصيتى أحمد شوكت وعلى كريم ( وسوف نعرف فيما بعد أن شخصية أحمد شوكت ليست إلا امتداداً رمزياً لشخصية كمال عبد الجواد كما كان يرجو ويأمل ) :

« أخيراً اهتدى أحمد إبراهيم شوكت إلى مبنى مجلة ( الإنسان الجديد ) بغمرة ، كان المبنى يقع في مكان وسط بين محطتى الترام وكان مكوناً من دورين وبلدروم ، فأدرك لأول وهلة أن الدور الأعلى مسكن كما استلذ من الفسيل المعلق في شرفته ، أما الدور الأول فقد ثبتت لافتة باسم المجلة على بابه ، وأما البلدروم فقد خصص

للمطبعة التي رأى آلتها خلال قضبان النوافذ. وصعد درجات أربع إلى الدور الأول، ثم سأل أول من التقى به — وكان عاملاً يحمل بروفات — عن الأستاذ عدلي كريم صاحب المجلة، فأشار إلى باب مغلق في نهاية صالة خالية من الأثاث حيث تراعت لافتة رئيس التحرير، ففضى إليه وهو يلتفت فيما حوَّاه عليه يحد حاجباً ولكنه ألنى نفسه منفرداً بالباب فتردد لحظة، ثم طرق بركة حتى جاءه صوت من الداخل يقول ( ادخل ) ففتح الباب ودخل، فالتفت عيناه في نهاية الحجرة بعينين واسعتين تحدقان به متسائلتين من تحت حاجبين كثيفين أشيين فرد الباب وراءه وقال بصوت المعتذر :

— لا مؤاخذه، دقيقة واحدة .

فقال الرجل بصوت رقيق :

— تفضل .

وتقدم أحمد من مكتب كدست فوقه الكتب والأدوات والأوراق ثم سلم على الأستاذ الذي قام لاستقباله، ثم جلس بعد أن جلس الرجل وأذن له في الجلوس . شعر بالارتياح والزهو وهو يرنو إلى الأستاذ الكبير الذي تلقى عنه النور والعرفان في الأعوام الثلاثة الماضية، سواء عن مؤلفاته أو مجلته، فراح يملأ عينيه من الوجه الشاحب الذي خط الشيب شعره، وعلاه الكبر فلم يبق له من إمارات الفتوة إلا عينان عميقتان تشعان بريقاً نافذاً . هذا أستاذه أو أبوه الروحي كما يدعو، وإنه الآن في حجرة الروحي التي لا جدران لها ولكن رفوف من الكتب تمتد عالياً حتى السقف . وقال الأستاذ بلهجة المسائل :

— أهلاً وسهلاً ؟

فقال أحمد بلباقة :

— جئت لأسدد الاشتراك .

ولما اطمأن إلى الأثر الطيب الذي أحدثه قوله استدرك قائلاً :

— وأسأل عن مصير مقالة أرسلتها إلى المجلة منذ أسبوعين .

فارتسمت على جبين الأستاذ تقطعية التذكر ثم قال :

— إنى أذكرك، أنت أول مشترك في مجلتي، نعم وجئتني بثلاثة مشتركين .. هه ؟

هه ؟ .

إني أذكر اسم شوكت ، وأظنني أرسلت لك خطاب شكر باسم المجلة ؟  
فقال أحمد في ارتياح ممتناً لهذا التذكير الجميل :

— جامنى كتاب من حضرتك اعتبرتني فيه ( صديق المجلة الأول ) .  
— هذا حق ، إن مجلة الإنسان الجديد مجلة مبدأ ، ولا بد لها من أصدقاء  
مؤمنين ؛ كى تشق طريقها فى زحمة مجلات الصور والاحتكار : فأنت صديق  
المجلة ، أهلاً وسهلاً ، ولكنك لم تشرفنا بالزيارة من قبل ؟  
— كلا ، إني لم آخذ البكالوريا إلا فى هذا الشهر .

فضحك الأستاذ على كريم قائلا :  
— أنت فاهم أن المجلة لا يزورها إلا الحاصل على البكالوريا ؟  
فابتسم أحمد فى ارتباك وقال :  
— كلا طبعاً ، أعنى أنى كنت صغيراً .  
فقال الأستاذ جاداً :

— لا يلقى بقارىء الإنسان الجديد أن يحسب العمر بالسنين : فى بلادنا  
شيوخ قد تجاوزوا الستين ولكنهم ما زالوا شباباً بعقولهم ، وفيها شبان فى ربيع  
العمر ، ولكنهم معمرين — منذ أكثر من ألف عام أو أكثر — بعقولهم ، وهذا  
هو داء الشرق . . ( ثم بلهجة أرق ) وهل أرسلت إلينا مقالات من قبل ؟  
— ثلاث مقالات كان مصيرها الإهمال . ، ثم مقالة أخيرة كنت أطمع فى  
نشرها

— عن ماذا ؟ لا تؤاخذنى فإني أتلقى عشرات المقالات يومياً ؟  
— عن رأى لويون فى التعليم وتعليق عليه .  
— على أى حال متبعت عنها فى السكرتارية . . الحجرة المجاورة لحجرتي ، وتعلم  
بمصيرها  
وهم أحمد بالقيام ولكن الأستاذ على أشار إليه بالاستمرار فى الجلوس  
وهو يقول :

— المجلة اليوم فى شبه إجازة ، أرجو أن تمكث معي قليلاً لتحدث .  
فتمتم أحمد بارتياح عميق :



- بكل مرور يا فتى .
- قلت إنك أخذت البكالوريا هذا العام كم سنك ؟ .
- ستة عشر عاماً .
- سن مبكرة ، حسن ، هل المجلة منتشرة في المدارس الثانوية ؟
- كلا للأسف . . .
- أعلم هذا ، أكثرية قرائنا في الجامعة ، القراءة في مصر ملهاة رخيصة ولن تتطور حتى نؤمن بأن القراءة ضرورة حيوية .
- ثم بعد قليل من الصمت :
- وما حال التلاميذ ؟
- فنظر إليه أحمد متسائلاً كأنما يستزيده تفسيراً لقوله ، فقال الرجل :
- إنى أسأل عن الناحية السياسية باعتبارها أوضح من غيرها .
- الأغلبية الساحقة من التلاميذ وفديون .
- ولكن ثمة كلام عن حركات جديدة ؟
- مصر الفتاة ؟ . . . لا وزن لها ، فرقة تعد على الأصابع ، والأحزاب الأخرى لا أنصار لها إلا أقارب زعمائها ، وهناك قلة لا تهتم بشئون الأحزاب كافة ، وآخرون - وأنا منهم - تفضل الوفد على غيره ، ولكننا نطمح فيما هو أكبر .

فقال الرجل بارتياح :

- هذا ما أسأل عنه ، الوفد حزب الشعب ، وهو خطوة تطويرية خطيرة وطبيعية في آن ، كان الحزب الوطني حزباً تركياً دينياً رجعياً ، أما الوفد فهو ميلور القومية المصرية ومطهرها من الشوائب والخبائث إلى أنه مدرسة الوطنية والديمقراطية ، ولكن المسألة أن الوطن لا يقنع وما ينبغي له أن يقنع بهذه المدرسة ، نريد مرحلة جديدة من التطور ، نريد مدرسة اجتماعية ، لأن الاستقلال ليس بالغاية الأخيرة ، ولكنه الوسيلة لنيل حقوق الشعب الدستورية والاقتصادية والإنسانية .

فهتف أحمد بحماس :

- ما أجمع هذا الكلام ؟

— ولكن ينبغى أن يكون الوفد نقطة البدء ، أما مصر الفتاة ، فحركة فاشستية رجعية مجرمة ، ليست دين الرجعية الدينية خطراً ، وهى ليست إلا صدى العسكرية الألمانية والإبغائية التى تعبد القوة وتقوم على الاستبداد وتزرى القيم الإنسانية والكرامة البشرية ، إن الرجعية داء مستوطنة فى الشرق كالكوليرا والتيفويد فينبغى استئصاله .

فعاد أحمد يقول متحمساً :

— إن جماعة الإنسان الجديد . تؤمن بهذا كل الإيمان .

فهز الرجل رأسه الكبير فى أسف وهو يقول :

— ولذلك فالحيلة هدف الرجعيين من كافة النحل ، لإنهم يرموننى بإفساد الشباب .

— كما أنهموا مقراط من قبل .

فابتسم الأستاذ على كريم فى ارتياح وقال :

— وما وجهتك ؟ أعنى أى كلية تقصد ؟

— الآداب .

فاعتدل الأستاذ فى جلسته وقال :

— الأدب وسيلة من وسائل التحرير الكبرى ، ولكنه قد يكون وسيلة للرجعية فاعرف سبيلك ، فن الأزهر ودار العلوم خرجت آداب مرضية عملت أجيالا على تجميد العقل وقتل الروح ، وهما يكن من أمر — ولا تدش من أن يصارحك بهذا الرأى رجل معدود فى الأدباء — فالعلم أساس الحياة الحديثة ، ينبغى أن ندرس العلوم وأن ننشع بالعقلية العلمية . الجاهل بالعلم ليس من سكان القرن العشرين ولو كان عبقرياً ، وعلى الأدباء أن ينالوا حظهم منه . لم يعد العلم وفقاً على العلماء ، أجل لهؤلاء التضلع والتعمق والبحث والكشف ، ولكن على كل مثقف أن يضئ نفسه بنوره وأن يتمتع مبادئه ومناهجه ويتحلى بأسلوبه ، ينبغى أن يحمل العلم محل الكهانة والدين فى العالم القديم .

فقال أحمد مؤمناً على قول أستاذه :

— ولذلك كانت رسالة ( الإنسان الجديد ) هى تطوير المجتمع على أساس

علمى .

فقال علي كريم باهتمام :

— أجل ، على كل منا أن يقوم بواجبه ، ولوجود نفسه وحيداً في الميدان .

نهر أحمد رأسه موافقاً فعاد الآخر يقول :

— ادرس الآداب كما تشاء ، وأعني بعقلك أكثر مما تعني بالمحفوظات ، ولا تنس العلم الحديث ، ولا يجب أن تخطو مكتبتك — إلى جانب شكسبير وشوبهور — من كونت وداروين وفرويد وماركس وانجلز ، لتكون لك حماسة أهل الدين ، ولكن ينبغي أن نذكر أن لكل عصر أنبياءه ، وأن أنبياء هذا العصر هم العلماء .

من اليسير بالطبع أن نطابق بين علي كريم وسلامه موسى كشخصية وحيدة عبرت في الرواية عن ذلك اللقاء التاريخي بين جيل نجيب محفوظ ، وأكثر التيارات الفكرية تقدماً في جيل الطليعة . ذلك أننا نستطيع أن نمر على آراء علي كريم مبعثرة في كتابات سلامه موسى ، وكان الفنان بارعاً في تركيزها خلال هذا الحوار الهام . فالإنسان الجديد هي المحلة الجديدة التي أصلها سلامه منذ عام ١٩٢٩ من منزله بحارة جاد بالفجالة

وإذا سلمنا بأن علي كريم هو سلامه موسى من المقارنة الموضوعية التي تطابق بين آراء الشخصية في الرواية وآرائها في الواقع ، ثم أضفنا إلى عامل المطابقة اعتراف كل من الطرفين بصدق هذه المطابقة « اعترف سلامه موسى بملك اللقاء في إحدى يومياته فور حصول نجيب محفوظ على جائزة الدولة في الأدب ، واعترف به نجيب محفوظ مرتين : الأولى في تحقيق أجرى معه تحت عنوان « عصير حياي » بمجلة الإذاعة والأخرى في تحقيق كبير أجراه معه فؤاد دارة بمجلة الكاتب » إذا سلمنا بهذه المطابقة بعد ذلك ، فسوف نصيف مرة أخرى تاريخ ذلك اللقاء الذي تم عند حصول نجيب محفوظ على البكالوريا عام ١٩٣٠ ، وبالتالي فإن شخصية أحمد شوكت في اللقاء الفني لم تكن سوى شخصية نجيب محفوظ الذي استبدل أحمد بكمال عبد الجواد في تصوير ذلك اللقاء لأهداف نستكمل بحثها الآن ولكن إذا تصفحنا السطور التالية للقاء وعرفنا أن أحمد كان يرسل المقالات

إلى الإنسان الجديد ، وأن له مقالاً سينشر في عدد قريب ، ثم عدنا إلى كمال عبد الجواد في قصر الشوق لتعرف أن مقالاً ظهر له في إحدى المجلات يتحدث عن نظرية داروين وأشياء أخرى استوقفت أباه وأصدقائه . . لو فعلنا ذلك تمكنا من الظفر بنقطة التحول التاريخية في حياة كل من كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ على السواء .

لقد رافق هذا التحول الخطير مجموعة من الظروف الهامة . فلقد أحب كمال عبد الجواد شقيقة صديقه حسين شداد بكل إخلاصه الرومانسى . وكانت الفتاة تجسيدا لكافة القيم التي تحملها طبقها الاجتماعية كان مظهرها الخارجي متلائما مع المزاج الرومانسى لكمال ، فهي فتاة بارية على درجة عالية من الرقة والأناقة لا تشبه في شيء بنات بين القصرين وقصر الشوق . كان في شك من أنها تأكل الطعام كمائر البشر ، ولم يمن النفس يوماً بالزواج منها لأن الشهوة عنده غريزة حقيرة ، ومعبودته أحد ملائكة السماء هبطت على الأرض تنازلاً « ولعننا لا تخلو كذلك من تعال لا يمكن أن يبرره فارق السن وحده إذ لم تكن تكبره إلا بعامين على أكثر تقدير » . والحق أن هذه العبارة وحدها تربط بين غرام كمال البكر وغرام نجيب البكر ربطاً عميقاً . فلقد أحب نجيب في مسهل حياته وهو ما يزال فتى رومانسياً فتاة تكبره في السن ، وتقطن في الجناح الأرستقراطى من العباسية ، أما هو فكان يقيم في الجناح الشعبي ، وانتهت قصة غرامه الأولى بالطبع نهاية رومانسية حزينة لا لأن الفتاة ثرية كما صورها في الرواية ، وإنما لكونه لم يكن قد شب عن الطوق بعد بحيث يسمح له بالزواج . وفي هذه النقطة أود أن أقول بأن غرامنا البكر يترك وجداننا عادة ذكريات لا سبيل إلى نسيانها . ولعل هذا السبب هو الذى يبرر لنا تعدد صور الحب الأول في أقاصيص نجيب محفوظ الأولى ، ورؤيته الرومانسية للمآسى العاطفية في بعض رواياته المبكرة .

غير أن الجدير بالملاحظة هنا ، هو استبداله عابدة شداد ، التى تنوب عن طيقة كاملة ، بالفتاة التى لم تكن تمثل له حينذاك إلا استحالة الزواج المبكر بغض النظر عن الظروف الاقتصادية وظروف السن والفارق الطبقي . ولكن نجيب محفوظ الفنان الذى لا يؤرخ للماضى وإنما يحسد « قضية فكرية » ، جعل من علاقة

الحب بدليلاً موضوعياً لمجموعة القيم التي يثور عليها فيما بعد . فقد كانت عابدة من أسرة تمت بصلة قرابة إلى البكوات والباسوات وأولى الأمر ، وكان مركزها الاجتماعى وتربيتها القرنية يعطيها الحق في لقاء أصدقاء أحبها حسين . وينتمى هؤلاء الأصدقاء بطبيعة الحال إلى نفس الطبقة الاجتماعية التي تنتمى هي إليها . وقد أحب فيها كمال مظاهر المرأة الحرة التي يفتقد لها في بيئته التي ينحيم عليها أحد الآباء الآلهة الذين يرددون « الأنا » بين كل شهيق وزفير . كانت تقرأ الكتب وتناقش الأصدقاء وترتدى الثياب الأوربية العصرية . ومن أعماق التناقض الحاد في داخله بين القيم السائدة على وجدانه ، وعلاقاته الاجتماعية الجديدة مع أولئك الأصدقاء وغيرهم ممن يلتقى بهم هنا وهناك ، أحس نحوها بماطفة بعيدة عن برودة العقل ، قريبة من قداسة القيم الموروثة . فإذا كان الأب هو « الأنا الوحيدة » في البيت ، فإن عابدة هي « المعبودة الوحيدة » خارجه . فالاستبداد الأبوى في الأسرة ، والطغيان العاطفي في الحب ، هما نتاج المطلقات الرومانسية في حياة المراهق الممزقة بين القيم الإقطاعية والعلاقات البرجوازية بحيث تصبح هذه المطلقات هي الحماية الشكلية من هذا التمزق ، هي الضهاد المؤقت للجرح . . فبواسطتها يتجاوز كمال مشكلات المرأة والمجتمع ، بالحب السامى والفكر المجرد والانتهاء إلى حزب الوفد والزعم المقدس سعد . التفتان في الحب والوطنية كلاهما ، يبلغ به ذروة التوافق الكلى بين التناقضات الأصلية في تكوينه الرومانسى .

ومنذ البداية يهدينا نجيب محفوظ مفتاح التعمق في فهم تلك العلاقة بين كمال وعابدة . فعندها كان يصارع أبناء الأحزاب المعادية للشعب ، وعندها تضخمت حساسيته الشديدة إزاء مواطن النقص في تكوينه العصبى . فما أن أشارت إلى أنفه العظيم إشارة سريعة حتى بات ليلته يتحسس هذا الأنف بيديه وخياله ومرآته وكل خلعة في أعصابه . وعندها أحس بأن ألوهيتها ترادف ألوهية الأب ، بل هما اختلطا في « أنا » واحدة تتحكم في مجموع القيم التي يسير على هديها في هذا العالم . وفي نفس الوقت كانت تطلعه خطرات الشك بين الحين والآخر في كتب الفلسفة والاجتماع التي يقرأها . وكانت هناك الصدمات الباكورة التي طعنت خياله النض عن الحسين . ولكن الصدمة الماثلة التي أعلنت بداية التحول التاريخي في حياته كانت تخزنها قصة الحب المذهل التي

قالت له نهايتها أنه ضحية اعتداء منكر تأمر به عليه القدر وقانون الوراثة ونظام الطبقات وعائدة وحسن سليم وقوة خفية غامضة لم يشأ أن يسميها . وعلى التو تصور جثته تقذف بها الأمواج إلى الشاطئ وقد امتص البحر الرهيب جمالها ونبيلها، ولتعترف بعد هذا كله بأن الملل يطوق الكائنات وأن السعادة ربما كانت وراء الموت ، وبأن قاطرة الحياة تسير وأن محطة الموت في الطريق على أى حال . . اعترف لها بحبه . ولكن معذرة ، فقد سبقه حسن سليم إلى القوز الطبيعي بها فهو ابن أحد القضاة من طبقها، وهى ما كانت تنظر إليه إلا لتفري حسن بسرعة الزواج منها . هذا شيء طبيعى للغاية ، أن تتزوج عائدة من حسن . ولكن كيف يصبح هذا الشيء طبيعياً بالنسبة له ؟ هنا يحدث الخلل النفسى والتفكك الروحى ، ونمسي شخصيته نهياً لصراع حاد لا يهدأ .

جعل الفنان من الصراع الطبقي عاملاً حاسماً في النهاية المأساوية لقصة الحب ، ولكنها تحمل في الواقع دلالة أكثر أهمية من الناحيتين الفنية والفكرية . ذلك أن عائدة كانت تمثل له مجموعة القيم التى أتاحت لعينيه مدى معيناً من الرؤية ، فجاءت نهاية القصة تحطم هذه المجموعة من القيم الرومانسية في جوهرها ، وتوسع مجال رؤيته وتزيده عمقاً . ومن الزاوية الفنية كانت قصة عائدة مقدمة ضرورية للوجه الآخر من هذا التحول التاريخي في حياته « ومن عجب أنه وجد في الحياة السياسية صورة مبكرة لحياته . فكان يطالع أنباءها في الصحف وكأنما يطالع مواقف مما مر به في بين القصرين أو العباسية . هذا سعد زغلول — مثله هو — شبه مسجون وهدف للطعنات الباغية والحملات الظالمة ولخيانة الأصدقاء وغدرهم . وكلاهما — هو ، وسعد — يكابدان أحزاناً من اتصاهما بأناص علوا بأرستقراطيتهم وسفلوا بفعالهم ، تقمص شخص الزعيم في كدره كما تقمص حال الوطن في قهره ، وكان يلقى الموقف السياسى وموقفه الشخصى بعاطفة واحدة وانفعال واحد . فكأنما كان يعنى نفسه وهو يقول عن سعد زغلول : أتليق هذه المعاملة الظالمة بهذا الرجل المخلص ؟ وكأنما كان يعنى حسن سليم وهو يقول عن زيور : خان الأمانة واستحل القبيح في سبيل الاستيلاء على الحكومة . وكأنما كان يعنى عائدة وهو يقول عن مصر : هل تخلت عن رجلها الأمين وهو يذود عن حقوقها؟ » كان هذا التزاوج الحميم بين حبه لعائدة وجهه للشعب تأكيداً ملحاً من جانب

القنان بأن الانتهاء في حياة ذلك الجيل هو قدر المرحلة الحضارية المتخلفة والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم ، حيث إن الانتهاء هو الكفاح من أجل الحصول على القدر الأدنى من الحرية ، ومن ناحية أخرى كان ثمة تزواج مماثل بين مأساة الحب والرغبة الحادة في الانتهاء . لم أعد من سكان هذا الكوكب ، غريب أنا وينبغي أن أحيا حياة الغرباء . تردنا هذه النقطة إلى بداية حديثنا عن ذلك المقال الذي قرأه أبوه وأصدقائه فجن أبوه وتفكه أصدقائه . كان المقال شرحاً وافيّاً لنظرية داروين في تطور الأحياء . وكانت تعلن في جرأة عجيبة أن صاحبها لا يقيم وزناً كبيراً لما يقال عن أسطورة آدم وحواء . وبالرغم من أنه سبق أن نشر في إحدى المجلات بعض التأملات الفلسفية والأناث العاطفية ، إلا أن خطورة هذا المقال تنبع من المعركة الجهنمية التي شبت في صدره وكاد عقله يحترق في أنونها « يا لأمس ناضل نفسه وعقيدته وربّه فضلاً عنيفاً أعيا روحه وجسده واليوم عليه أن يناضل أباه ، غير أنه كان في الجولة الأولى معذباً مغموماً ، أما في هذه الجولة فهو خائف مرتعب ، إن الله قد يؤجل عقابه ، أما أبوه فشيمته التعجيل بالعقاب » و « لم يكن دين أبيه انزعاجاً ولم ينمض له جفن ليلتها حتى الصباح ، وتقلب في القراش متسائلاً عن آدم والخالق والقرآن ، وقال لنفسه مرة وعشراً : القرآن إما أن يكون حقاً كله أو لا يكون قرآنًا . إنك تحمل على لأنك لم تدبر بعداني ، لو لم أكن قد اعتدت العذاب وألفته لأدركني الموت تلك الليلة » . كان قلبه مفعماً بالألام « ألم الحب الخائب وألم الشك وألم العقيدة المتحضرة » ، « إن الموقف الرهيب بين الدين والعلم أحرقت ، ولكن كيف يسع عاقل أن يتنكر للعلم ؟ » . . مأساة الحب إذن هي المقدمة التمهيدية لمأساة القيم المتناهية ، وكلاهما يرافق المرحلة السياسية الشعة في تاريخنا الحديث منذ بدأت إرهابات أزمة الرأسمالية الكبرى على النطاق العالمي ، وبدأت أظافر الاستعمار والرجعية المحلية تتنال حريات الشعب الديمقراطية . تلك الأحداث التي يصعبها كمال بأنها « كالت زماننا بالسواد » . . واستجاب كمال تلقائياً للضمير والمغامرة « لا دين ولا عايذة ولا أمل ، فليكن الموت » . كلا ، هناك شيء آخر قبل الموت ، هناك ذلك الوجه الآخر للتحويل ، كان الوجه الأول هو عايذة ، المعادل الوجداني لفكرة الصراع الطبقي ، وكان الوجه الآخر هو أحمد عبد الجواد - الأب الإله - المعادل الوجداني

لفكرة القيم . فقد ظلت ألوهية الأب على عرشها مترتبة في ارتياح إلى أن اكتشف ياسين — أحد أخوة كمال — جانباً خافياً من حياة أبيه . اكتشفه صدفة في بيت زبيدة العالمة وهو يضرب بالدف ويهرج مع نخبة من الأصدقاء كأي رجل خلق للمجون والمذات لا لشيء آخر . وبينما يخاطب ياسين أباه من الداخل « اليوم عيد ميلادك في قلبي » نلمح القسمات النهائية في تحول كمال التاريخي وهو يستقبل الخبر الغريب قائلاً : « هل ثمة حقيقى وغير حقيقى ؟؟ ما علاقة الواقع بما في رؤوسنا ؟ ما قيمة التاريخ ؟ ما العلاقة بين عايذة المعبودة وعايذة الحيلى ؟ أنا نفسى ما أنا ؟ » . إلى أن يقول : « ومع ذلك فالمصادفة وحدها هى التى عرفتكم بحقيقة الرجل ، والمصادفة هى التى لعبت في حياتك أخطر الأدوار . لو لم أصادف ياسين في الدرب لما انقشعت عن عيني غشاوة الجهل ، لو لم يجذبني ياسين على جهله إلى القراءة لكنت اليوم في مدرسة الطب كما تمنى أبى ، لو التلحقت بالسعيدية ما عرفت عايذة . ولو لم أعرف عايذة لكنت إنساناً غير الإنسان ولكان الكون غير الكون » ثم يحلو للبعض أن يعيب على داروين اعتماده على المصادفة في تفسير مذهبه .

وبضئىء لنا نقطة التحول في حياة كمال عبد الجواد المرادفة فكرياً لحياة نجيب محفوظ ذلك المقال المنشور بالمجلة الجديدة في أكتوبر عام ١٩٣٠ بقلم نجيب محفوظ تحت عنوان « اختصار معتقدات وتولد معتقدات » حيث يقول إن « الإنسان بطبعه وبحكم العاطفة الدينية التى تملأ جوانب نفسه يتشوق دائماً لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية ويبدل في سبيلها من نفسه ما كان يبدله سلفه القديم في سبيل الله أو قيصر » . إلى أن قال بوضوح : « ولو أردنا أن ننتبأ بالمذهب الذى سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا — أو لأحبينا أن نقول — بأنه مذهب الاشتراكية » . ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ في ذلك الوقت على وجه التحديد كان قد اتخذ موقفاً محدداً من مسائل عدة على رأسها جميعاً تقف مسألة القيم . فهو يرفض أولاً مجموعة من القيم ويستضيف ثانياً — وفي نفس اللحظة — مجموعة أخرى جديدة من القيم . أى أن الرفض هنا جزء لا يتفصل عن الانتهاء . ولا ريب أن اشتراكية نجيب حينذاك ليست هى الاشتراكية العلمية الحقة لأن هذه يمنح إليها المتسمى إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة غير متأزمة ، أما اشتراكية كمال فهى مستفعاة من قابية سلامه موسم أكثر



من اعتمادها على كارل ماركس . غير أنها تفصح عن اتجاه نحو العلم ومفاهيم العدل الاجتماعى التى كانت تغمر عقول المثقفين المصريين فى ثلاثينيات هذا القرن على ضوء اتجاهات أوجست كومت ودور كايم . بالإضافة إلى ذلك التيار الفكرى القادم مع أبحاث فرويد فى علم النفس وبرجسون فى الفلسفة وكارى فى العلم . . هذه الأبحاث التى فتحت نوافذ عقولنا على معان جديدة عن الحتمية والاحتمال واللاوعى وغيرها مما جعل أضواء المعرفة تركز أشعتها على دور «العقل» من ناحية ، و «تقييم الأشياء» من ناحية أخرى . هذا الموقف من القيم نكشف آثاره عند كمال عبد الجواد فى محاولته صياغة نظرية علمية « يمكن الاعتماد عليها » فى إنشاء فلسفة عامة للوجود . ذلك أنه أصبح « يفكر فى ميلاده بعقل جديد ، عقل قد عب من منهل الفلسفة المادية حتى ألم فى شهرين بما تمخض عنه تفكير الإنسانية فى قرن من الزمان » ، وأيضاً « فالجهاد فى سبيل ربط مصر المتأخرة بركب الإنسانية عمل نبيل وإنسانى كذلك » . هذا الموقف الجديد من القيم يستلزم تغييراً جذرياً فى نظرة كمال إلى النقاط الأساسية فى حياته : الزواج ، الأدب ، المسألة الوطنية ، الدين ، الفكر ، وما إليها من الأمور التى تعتبر محركاً مباشراً لتحوله الجديد .

أما الزواج فقد سبق له أن رفضه رفضاً رومانسياً لفصله العلاقة بين الزواج والحب وتساميه بالحب إلى درجة ملائكية لا تهوى به إلى « حضيض » الزواج . وكانت عايلة هى الحب والحب هو عايلة ، وكلاهما يرادف السياء والألوهية والعبادة . لذلك كانت الشهوة الجنسية لديه غريزة حقيرة ، أما الآن فهو يرى أن « عايلة ذهبت فيجب أن أخلق عايلة أخرى بكل ما ترمز إليه من معان » وبعد أن كان يرفض لقاء تحت القبر مع نرجس وقمر وفؤاد الحمزاوى ، أمست الخمر وبيوت الدعارة هى ملجأه الوحيد ، وأما الأب « فليتك لم تضن علينا بصداقتك ، ولكن لست وحبك الذى تغيرت فكرته ، الله نفسه لم يعد الله الذى عبدته قديماً » ثم يهتف من أعماقه ليستقط الأب المستبد . و « الإيمان بالله هو الذى جعل من الموت قضاء وحكمة يبعثان على الحيرة ، وهو ليس فى الحقيقة إلا نوعاً من البعث » . والأسرة يجب إلغاؤها « وأن تزول الأبوة والأمومة بل هبنى وطناً بلا تاريخ وحياة بلا ماض » ، والحرية « مهما يكن من أمر فسامقت ما حييت الأسر وأعشت الحرية المطلقة » ،

« أريد عالماً يعيش فيه الإنسان حراً بلا خوف ولا إكراه » وأما الدين فإن « أقدم الآثار المتخلفة على وجه الأرض أو في باطنها معابد وحنى اليوم لا يخلو منها مكان قفى يشب الإنسان عن طوقه ويعتمد على نفسه » وذكر كيف انجلى قبر الحسين « عن أول مأساة في حياته ، ثم كيف تنابعت المآسى بعد ذلك غير مبقية على حب أو عقيدة أو صداقة ، وكيف أنه رغم ذلك كله لا يزال واقفاً على قدميه ، يرزق إلى الحقيقة رزق العابد ، غير آبه لطعنات الألم » مؤثراً القلق الحى على الطمأنينة الخاملة ، ويقظة السهاد على راحة النوم ، والطريق إلى نسيان كل شيء إذا كان ثمة سبيل إلى النسيان فهو تحليل الحب إلى عناصره الأولية ، والانشغال بهوم كبرى ، والشراب والجنس والفلسفة جميعاً .

ومع هذا سبق ذلك الأنف العظيم في الوجه الضيق « كجندى إنجليزى في حلقة ذكر » يشير بصورة دائمة إلى مركب النقص الخطير في حياة كمال . فهو لعلامة الوحيدة التى تذكر بما أعماه استبداد أبيه قبل أن يولد ، وكذلك استبداد معبوده بعد أن ولد . وإذا كانت ثورته على الأب الإله من جهة ، وعابدة المعبودة من جهة أخرى ، قد تحولت به وجهة أخرى لا تخضع للقيم السطحية التى تقاس بها مظاهر الحياة ، فإن ذلك الأنف الضخم بعد ذلك يظل رمزاً كبيراً إلى إحساس كمال بالنقص إزاء الكثير من مظاهر هذه الحياة . وهذا هو منهج نجيب محفوظ في التفكير الفنى حين يحدد المشكلات الفكرية أو الأزمت العقلية في إطار عاطفى يهز المشاعر ، ثم يتسرب من قالب الوجداني في هدوء إلى الهدف الفكرى مباشرة .

والحنى أن هذه الصورة للانقلاب الخطير الذى حدث في حياة كمال عبد الجواد كشخصية فنية ، وفي حياة نجيب محفوظ الواقعية ( من ناحية الأزمة في جوهرها لا في إطارها الخارجى الذى تضمن قصة الحب والأب والحسين ) لا يمكن تصنيفها بإحدى خانات الفكر التقليدية . فهى لا تشكل خطأ ماركسياً حاسماً ولا تميل إلى أحد خطوط الفكر اليميني على الإطلاق ، ذلك أن الثقافة المستوردة التى أسهمت بصورة جدية في الانقلاب يمكن تمثلها ، أما معاناتها فلا تتم إلا من خلال المشاركة في إبداعها . والتمثل العقلى واللامعانة ، يخلقان التناقض بين الاقتناع المجرد عن السلوك

الواقعي ، فالانقسام في شخصيتنا بين منطقها العقلي وسلوكها العملي . وأضيف أن الانتماء في الشرق العربي يتم بغية الحصول على الحد الأدنى من الحرية ، بينما الانتماء في الغرب يتم بهدف حماية ما تحقق للامتثال من حرية . والانتماء في ذاته مبالغة في تصور حرية الفرد تصل بهذا الفرد إلى الشلل التام . أما في الشرق العربي فالمبالغة لا تحدث من جانب المثقفين في الأغلب ، وإنما يظهر أثرها في تضخم انتصارات أعداء الحرية والديموقراطية الذين يغتالونها بلا هوادة . وإذا كان العامل ينتمي إلى قضيته الواضحة بلا عقد ، فإن المثقف البرجوازي يرتبط بهذه القضية عن طريق الفكر ، أي أنه ينتمي إلى قضية ما بالتبني لا عن أصالة طبقية . من هنا لا يستشعر العامل أزمة داخلية عميقة إذا غابت الديمقراطية . أما المثقف الذي يرتبط أساساً بالفكر ، فإنه يتأزم أشد التأزم . ومع ذلك فإن المثقف البرجوازي المنتمى إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة ، تحل له عملية الانتماء الإيجابي نفسها الكثير من جوانب الأزمة .

ويختلف الوضع اختلافاً كبيراً عند المثقف البرجوازي الذي لا يرتفع انتباهه إلى المستوى الثوري ولا يهبط إلى مستوى اليقين الرجعي ، ولكنه يظل « تعبيراً جامداً » عن شريخته الاجتماعية في صورتها المتكاملة ، أي في ذبلتها وتمزقها بلا توقف عن الغليان . لا يقال إذن عما يحسه من قلق وشك وبلبل أنها رواسب برجوازية ، لأنه في واقع الأمر لم يتخل لحظة واحدة عن تكوينه البرجوازي بكل ما يشتمل عليه من حيرة وتمزق ، ولكنه لا يتخل أيضاً لحظة واحدة عن الوقوف إلى جانب التقدم الاجتماعي ، وإن ظل وقوفاً سلبياً في كثير من الأحيان يعبر عنه الانتماء إلى حزب الوفد في معظم مراحل تطوره مهما شاب هذا الحزب من انحرافات عن مصالح الشعب في بعض هذه المراحل . كما يعبر عنه اتخاذ الكتابات الفكرية وسيلة وحيدة للتغيير دون الانخراط الفعلي في العمل السياسي . ولعل الانحياز المطلق إلى حزب الوفد هو انحياز تاريخي لا أكثر ، بمعنى أنه انحياز إلى تلك المبادئ الأولى العزيزة التي نادى بها الوفد أثناء الثورة كاستقلال والديموقراطية . ولعل الديمقراطية بالذات هي المطلب الأساسي عند المثقف البرجوازي المتجه مع رياح الفكر إلى أهداف تهادى التخلف الحضاري المريب . ينبغي أن نضيف إلى معالم الأزمة طبيعة المقومات الخاصة بالمتنمي اليساري في بلادنا إبان تلك الفترة ، فقد ظلت الحركة اليسارية

نهباً لتفكك النظرى والتنظيمى أمداً طويلاً ، فى الوقت الذى نشطت فيه كل من مصر الفتاة والإخوان المسلمين نشاطاً رهيباً ، فكان من المستحيل أن تتضح الرؤية أمام المتسمى المأزوم ، بل كان من الطبيعى أن يفرز أحماض القلق والشك والتردد من أعماق تكوينه الممزق ، المحاط بتلك الظروف البشعة .

يقول الدكتور عبد المنعم الملبجى فى كتابه حول « تطور الشعور الدينى عند الطفل والمراهق » : « إن الفرد لا يتخلى عن عقائده بمجرد أن تغزو الأفكار الحرة ذهنه . لأن دوافع فى أعماق نفسه تعوق تحرره الدينى ، ورغبات فيها تشيعها تلك العقائد ، وليس من اليسر التضحية بها لإرضاء لمطالب عقلية على سطح الحياة النفسية ، ولأن المسألة ليست استبدال شئ بآخر ، وإنما هى تحول كلى للنفس برمتها من اتجاه إلى اتجاه مغاير . . . إلى أن يقول : « نستطيع أن نقرر إذن أن الانقلاب الدينى ليس حادثاً بسيطاً طارئاً كاهتداء عقلى مفاجئ ، وإنما هو تحول عام فى الشخصية »<sup>(١)</sup> . ويقول بول هازارى فى كتابه حول « أزمة الضمير الأوروبى » أن المقارنة بين الأخلاق والمبادئ والفلسفات والأديان تصل بنا إلى معنى النسبية والمعارضة والشك ، وأن التاريخ كله لم يكن إلا شكاً مستمراً<sup>(٢)</sup> .

والشك فى حياة كمال عبد الجواد هو المحور الذى تدور حوله أحداث الجزء الأخير من الثلاثية . وهو الوليد الشرعى الأول لنقطة التحول التاريخية فى حياة كمال . وهو ربيب الانشطار الحاد فى شخصيته . وجاءت « السكرية » تجسماً موضوعياً لهذا الانقسام فى الشخصية . لم يعد الانقسام مقصوراً على تلك الهوة العميقة الفاصلة بين العقل والسلوك . أصبح ثمة انقسام فى العقل ، وانقسام مماثل فى السلوك يتوجهما انقسام أكبر بين العقل والسلوك . وتبدأ أحداث السكرية عام ١٩٣٥ أى بعد مرور ثمانى سنوات على أحداث قصر الشوق ، فنستقبل كمال عبد الجواد المفكر الذى ينشر مقالاته الفلسفية بمجلة « الفكر » بغير أجر . والمقال الذى تشير إليه بداية أحداث الرواية عن البراجماتيزم . ولن نتعب كثيراً حين نعرف أن مجلة الفكر هذه هى مجلة « المعرفة » التى كان يكسب فيها نجيب محفوظ كذلك . ويكاد نجيب أن يسمى صاحبها باسمه الحقيقى حين دعاه عبد العزيز

(١) مطبوعات جماعة علم النفس - نشر دار المعارف .

(٢) الطبعة العربية من دار الكاتب المصرى - ترجمة جودت حسان وعبد نجيب المستكاوى - ١٩٤٨ .

الأسبوطي ، وهو في واقع الحياة عبد العزيز الإسلامبولي . هذه الحقيقة شديدة الأهمية في تتبع المقارنة بين الشخصية في الفن ، والشخصية في الواقع . فنجد محفوظ كتب فعلاً في عدد سبتمبر عام ١٩٣٤ من المجلة الجديدة مقالات تحت عنوان « البراجماتيزم أو الفلسفة العملية » . والتلاعب بالسنين أو أسماء المجلات ليس إلا من دواعي الفن التي لا تقوم برهاناً على منافاة الفن لحقيقة واقعية ، بل ربما أكدت بغير أن يقصد الفنان اتجاه هذه الحقيقة وواقعيتها . ثم نقرأ له بحثاً آخر تحت عنوان « الله » في نفس المجلة بعدد يناير ومارس عام ١٩٣٦ وبحثاً آخر عن « السيكلوجية وانجماها » وطرقها القديمة والحديثة في عدد مارس ١٩٣٥ . وينطبق على هذه المقالات وغيرها ما قاله كمال عبد الجواد من أنها فلسفات قديمة وحديثة تنقد أحياناً العقائد والأخلاق ولكنها في النهاية ليست إلا استعراضاً محايداً في معظمه لتيارات الفكر الغربي المعاصر له وقتئذ .

والاستعراض المحايد لتيارات الفكر هو المظهر الخارجي للشك الذي تسلك إلى حياة كمال كلها . والشك يغرس في أعماقه بذور الإحساس بالعبث واللاجدوى . والواقع يفرض عليه الانتهاء إلى الحياة بأن يضفي عليها معنى ما . لهذا كان الانقسام الأول في شخصية كمال هو الانقسام العقلي . واستخلم الفنان في تجسيد هذا الانقسام رمزاً شديد الإيهام بأبعاد المعركة . وكان تقسيمه للرواية الكبيرة إلى ثلاثة أجزاء بمثابة المنهج التعبيري الدال على هذا الرمز . فربما لا نستطيع أن نقارن بين أحمد عبد الجواد وبين أبناء جيله الواقعي ، ولكنه بلا ريب كان يحمل في تكوينه معظم ملامح العصر خلال القيم بكل ما تحتويه من تناقضات . فهو يمثل سطوة القيم الإقطاعية المستبدية كما يمثل في نفس الوقت تحلل هذه القيم من الداخل . وهذا ما ترى « بين القصرين » إلى تجسيده ، وما الإطار التاريخي الذي يضمها إلا التبرير الزمني لوجود هذه القيم . أما في قصر الشوق فهناك عائدة تمثل القيم البرجوازية بكل ما تشمل عليه أيضاً من تناقضات . فهي عنوان الحرية والثقافة والرق ، كما أنها عنوان السطحية وتبادل المنفعة . والوجه الآخر من صورة قصر الشوق هو كمال عبد الجواد الذي يمثل الشك في قيم الأب الإله وقيم عائدة المعبودة على السواء . ويحيى أحمد شوكت في « السكينة » كحل « على » لجليل المأساة الحضارية ، بالانتهاء إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة غير متأزمة . أي أن أحمد شوكت في واقع الأمر ليس شخصية روائية

بالمعنى الفنى الدقيق ، وإنما هو مجرد حيلة فنية لحلم البقطة الذى يجسد الحل لأزمة كمال . نستدل ذلك من التصور الرومانسى للمناضل اليسارى فى بلادنا فهو - أحمد شوكت أو سوسن - نموذجى فى كل تصرفاته ، يستوحى سلوكه فى أدق جزئيات حياته اليومية من تعاليم ماركس وانجلز . وليست هذه هى الشخصية الحية بتناقضاتها مع نفسها ومع الواقع ومع الفكر .

أما إذا ألغينا تصورنا الرومانسى لشخصية أحمد ، فإننا حينئذ نعرف على سماته الرامزة إلى الجانب الفنى من شخصية كمال ، الجانب الذى يفرض عليه صراعاً لا يكل ، الجانب الذى يقسم شخصيته العقلية من الداخل إلى قسمين متنازعين بضراوة تجعله يقول : « أنا الخائر إلى الأبد » . فأحمد شوكت فى الحقيقة هو الوجه الآخر لكمال عبد الجواد ، هو الحلم والأمنية ، هو الامتداد المثال الذى يرحوه ، ولهذا لا ندهش أن يسجل نجيب محفوظ لقاءه بسلامه موسى من خلال شخصية أحمد شوكت ، فليس هذا خطأ على الإطلاق ، وإنما هو الإحساس العميق بالمرارة بأن كمال يمثل فى الواقع ، وأحمد يمثل فى الحلم ، فإذا اختلط الواقع بالحلم فليس لنا أن نهم سوى هذا التمزق الملتاع فى الشخصية المنقسمة على نفسها التى تجسد أول بطولة تراجيدية فى الرواية المصرية . فبينما كان المفروض أن يولد البطل التراجيدى فى الأدب المصرى على خشبة المسرح حيث يتوفر له البناء الدرامى الأكثر تجسيداً لطبيعته من البناء الروائى . نرى أن الاضطراب العظيم الذى رافق النهضة الأدبية فى بلادنا كمجموعة من التفاعلات بين واقعنا المحلى والحضارة الغربية ، لم يتح لكتاب المسرح عندنا فرصة الاهتداء إلى معنى البطولة التراجيدية أولاً ، فالاهتداء إلى بطل العصر فى مرحلتهم الحضارية ثانياً ، حتى يمكنهم تقديم البطل التراجيدى المصرى الذى طال اختفاؤه منذ أيام الإله المعبد أوزوريس إلى العصر الحديث . ولهذا كان نجيب محفوظ موفقاً إلى أبعد حد حين وضع كلتا يديه على سمات البطل المعبد فى جيله ، ثم استطاع أن يصوغ مأساته فى ثلاثيته الروائية . ولو أننا نظرنا إلى الثلاثية على ضوء المفهوم الكلاسيكى فالرومانسى للبطولة التراجيدية ، لاستعلمنا أن نلتقط أبعاد القضية الفكرية الكبيرة التى تختزنها هذه البطولة ، ولاستبعدنا نهائياً الفكرة القائلة بأن الفنان يؤرخ للمجتمع المصرى أو أنه قام بعملية مسح اجتماعى .

انقسام الشخصية هو محور بطولة كمال التراجيدية . والفنان لا يغير منهجه في التفكير الفني على طول الثلاثية . فبينما تمثل « بين القصرين » ألوهية الأب المربع على عرش القيم السائدة وتحللها ، وتمثل « قصر الشوق » بداية التمزق الضخم بين هذه القيم والعلاقات الاجتماعية الجديلة، فإن « السكرية » هي تجسيم الانقسام الأكبر في كل من العقلي والسلوك في الشخصية الواحدة . أحمد شوكت ورياض قلندس يحسدان الجانب العقلي المرتبط باليسار الإيجابي المتكامل فكرياً ( أحمد ) ، والمرتبط بالأدب والفن تعبيرياً ( قلندس ) . . ذلك أن الصراع العقلي الذي نشب في أعماق كمال، كان صراعاً متعدد الأبعاد ، فهو أولاً صراع بين الانتهاء « القدرى » الأصيل ، والشك الطارئ ، وهو ثانياً صراع بين اتخاذ الفلسفة أو الأدب غاية موضوعية للحياة ، وتحقيقاً ذاتياً للوجود . أما الانقسام في السلوك العملي ، فتجسده ( بدور ) أو عايدة الجديلة التي خلقها من نفس الوعاء الذي أنبت الأولى، ولكن في ظروف أخرى تناسب القيم الجديلة .

أى أن السكرية لم تكن مرحلة تاريخية في حياة أسرة بقدر ما كانت تجسماً موضوعياً للشخصية المنقسمة على نفسها، أو بطولة كمال التراجيدية . فليست الشخصيات الرئيسية فيها إلا وجوها متعددة لشخصية واحدة هي كمال عبد الجواد، استغلها الفنان كحيلة روائية يبرز بها أبعاد المأساة الكامنة في أعماق هذه الشخصية ، والرامة بدورها إلى مأساة جيل كامل : ولعل ذلك الإطار التاريخي هو الذي يضئ عليها سمات الشمول التي تجعل منها مأساة مجتمع وحضارة . أى أن الثلاثية ليست إثباتاً روائياً للحتمية التاريخية أو قوانين الوراثة حتى يقال إن الأجزاء الثلاثة في تسلسلها المتطور فيما يشبه الجبر يؤكد هذه الحتمية وتلك القوانين ، لأن هذين العاملين يدخلان ضمن العناصر المكونة للعمل الفني ككل ، ولكنهما لا يشكلان أوجه القضية الفكرية الأساسية . كذلك فإن الثلاثية ليست معرضاً لعديد من « الموضوعات » التي ترافق أجيالاً مختلفة ، كأن يقال إن بين القصرين هي قصة الأب المستبد الماجن، وأن قصر الشوق هي قصة الحب الخائب ، وأن السكرية هي قصة الجيل الموهن . . كلا إن هذا التصور الذي تغذيه بضعة عناصر فنية في أدب نجيب محفوظ ، كالتفصيل والأحداث التاريخية والموضوعات المختلفة ، هذا التصور يحايي التوفيق إلى أبعد حد ما دامت هذه العناصر تخضعه فيأخذ موقفاً

مسبقاً من العمل الفنى بتصنيفه فى خاتمة الاتجاه الواقعى أو الطبيعى أو ما شابههما . على أنه إذا كان من الممكن التماس العذر زمنياً لأولئك الذين طابقوا بين نماذج الأدب الواقعى أو الطبيعى وبين الثلاثية على ضوء التشابه فى كثرة التفاصيل أو اتخاذ القطاع الاجتماعى أو الشريحة التاريخية خامة إنسانية للعمل الأدبى ، فلإننا لا نستطيع أن نبرر ثباتهم على هذا الرأى إلا بأنه تجاهل للفرق الجوهرية بين أدب القضايا الفكرية وأدب الاتجاهات أو التيارات أو المذاهب الفنية والفكرية الذى يستهدف البرهان العلمى أحياناً — كما هو الحال عند زولا — على صحة قانون ما . الثلاثية كما قلت منذ البداية تنتمى إلى النوع الأول ، إلى أدب القضايا الفكرية الذى لا يبرهن على شيء وإنما يلور قضية أو أزمة ما ، لا تستهدف تحليلها بقدر ما ترى إلى تجسيدها . وربما تتضمن عبر السياق أدلة اجتماعية أو براهين تاريخية أو ما يشبه التجارب العلمية ، ولكن هذه كلها تأتى كشئ ثانوى إلى جانب القضية أو الأزمة الرئيسية .

لذا كان كمال عبد الجواد هو القضية الكبيرة فى الثلاثية ، وإذا كانت بين القصرين قد صورت طفولته ، والسكرية صورت كهولته ، بينما ركزت قصر الشوق على أزمة ( الشباب ) .. فلإننى لا أرى الطفولة فى بين القصرين ، ولا الكهولة فى السكرية ، بقدر ما أرى هنا وهناك بناء من القيم ، كانت بين القصرين هى جناحه الرجى الموهل فى الرجعية ، وكانت السكرية هى جناحه المتقدم على الدوام .. وعلينا فى هذا التصور أن نغمض الطرف عن شخصية متقدمة فى بين القصرين مثل « فهمى » أو شخصية رجعية فى السكرية مثل « عبد المنعم » لأن أمثال هاتين الشخصيتين تأتبان لأسباب فنية وفكرية لا تلتفى اتجاه السهم الذى يشير إليه البناء فى مجموعه . ففى بين القصرين نلتقى بياسين وفهمى معا ، لمجرد أن يستخدم الفنان اللون الأبيض إلى جانب اللون الأسود لإبراز أحدهما : ياسين الذى اتخذ من « اللذة » قبلة له فى الحياة ، تخفى دونها كافة المغريات والمسئوليات ، وفهمى الذى اتخذ السياسة والوفد بالذات محراباً له فى الوجود .. ومن صميم هذه الشريحة الاجتماعية الشديدة التباين ، نبث كمال . أى أن بين القصرين فى مخيلتى هى تجسيم للفوضى والبليلة التى أفرخت أزمة كمال فيما بعد ، خاصة إذا كان عاقل بين القصرين يجسد هذا التناقض الحاد فى شخصيته الواحدة : رجل بار نهاراً



ورجل الملذات ليلاً . هذه الشخصية المزدوجة التي عبرت عن نفسها وراثياً في شخصيتي ياسين وفهمي ، جاءت بكمال ليواجه هذا الأزواج بشجاعة البطل ذي الشخصية المنقسمة . وفرق كبير وهام بين ازدواج الشخصية وانقسامها . فالأزواج يعني هوة ما بين الذات الأصلية الخافية عن العيون ، والواجهة المرئية أمام الناس ، ومن ثم يكون التفضيل والخداع والكذب ، النجوم التابعة للشخصية المزدوجة التي لا تحقق وجودها ، ولا تؤكد ذاتها الأصيلة . أما الشخصية المنقسمة فإنها لا تحقق وجودها أيضاً ، لا لأن ثمة مسافة بين الذات والواجهة المعلقة من الخارج ، بل لأن هذه الذات بعينها هي التي تعاني الانشطار بين الواقع والحلم ، فليست هناك واجهات معلقة في الخارج . إن انقسام الشخصية لا يتيح الفرصة لأن تكون ثمة مسافة أخرى بين هذا الجوهر المنقسم ، وأية لافتات خارجية تحمل الخداع والتفضيل والكذب ، يكفي ما به من عذاب في الداخل . هو إذن شخصية كاملة العراء أمام النفس ، والعراء وحده يعذبها ، لأن هذه النفس مشطورة ، منقسمة ، وهذا هو الدور الذي تؤديه بين القصرين في الواقع الروائي ، إنها مجموعة من القيم الأزواجية ، ومن صلبها خرج كمال يحمل صليب الانقسام .

أما السكرية فلها شأن آخر ، بالرغم من أن الفنان يستخلم منهاجاً واحداً في التفكير الفني : أحمد وعبد المنعم ، اليساري واليميني ، هما أبناء الأسرة الواحدة ، أي أن الأرض الاجتماعية والتاريخية التي أنبتتهما واحدة ، فلماذا توجد شخصية كعبد المنعم ؟ أو لماذا توجد شخصية كأحمد ؟ إننا نسلم تقريباً بأن ثمة علاقة بين شخصيتي أحمد وكمال قبل أن نصل إلى أنهما شخصية واحدة . تبدو هذه العلاقة في أوضح صورها حين نقرأ عن كمال أنه يشعر بأحمد كأقرب الجميع إلى روحه وأنه كان معجباً بأحمد « غابطاً له شجاعته وقوة إرادته وغيرهما من المزايا التي حرم هو منها وعلى رأسها الإيمان والعمل والزواج كأنما قد بعث في الأسرة كفاً عن جموده وسليته » . . . كذلك فحين يتم اعتقال أحمد وعبد المنعم لا يذكر سوى كلمات أحمد عن الثورة الأبدية ويذهب في ترديدها إلى حد يتصور رياض قلنس لإزائه أن ثمة انقلاباً خطيراً يشك أن يقع في حياة كمال . ونحزن لا ننسى ذلك اللقاء التاريخي بين أحمد وعلى كريم الذي يرادف في الحياة الواقعية ، اللقاء الهام بين جيل نجيب محفوظ وجيل سلامه موسى . فإذا كان كمال عبد الجواد المتني

هو الشخصية الفنية الرامزة إلى جيل نجيب محفوظ يمكن القول بأن لقاء عدلى كريم مع أحمد هو بعينه لقاء مع كمال .

أحمد شوكت إذن ابن شقيقة كمال فى الرواية من ناحية المظهر ، ولكنه يقوم بتجسيد أحد طرفى النزاع أو الانقسام فى شخصية كمال العقلية ، هو الطرف الجوهرى الأصيل ، وإن كان لا يزال فى دور الحلم والأمنية ، هو الطرف المنتمى إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة . أما عبد المنعم فهو الحيلة الفنية التى تعرف عادة بلعبة التناقض التى تزيد بعضها البعض وضوحاً ، إن وجوده لا يسجل تيار الانثناء الجمنى فى مرحلة الفاشية الدينية فحسب ، بل هو يزيد وجود أحمد وضوحاً ، هو يؤكد الانثناء اليسارى فى مرحلة التنظيم العملى . هو بمثابة اللون الأسود الذى يؤدى إلى وضوح اللون الأبيض المجاور له .

إننا نقرأ قصة أحمد شوكت مع علوية صبرى ، فكأننا نستعيد قصة كمال عبد الجواد وعائدة شداد . الفتاتان كلتاهما تنتمى إلى إحدى الطبقات العليا من المجتمع . وكلتاهما ترفض دعوة الحب التى يتقدم بها الطرف الآخر ، لا لشئ إلا لأن القارق الاجتماعى بينهما يحتم ذلك . غير أن كمال عبد الجواد يطلب من نجيب محفوظ أن يخصص له الجزء الثانى من الثلاثية بأكمله حتى نقف على أبعاد المأساة . أما أحمد شوكت فيحسم الأمر فى صفحات قليلة ، ويتجه إلى طبقة اجتماعية أخرى ، إلى سومن حماد ابنة عامل المطبعة . وهكذا يتم التشابه بين هذه النهاية وبين ما كادت تنتهى إليه قصة كمال مع بدور شقيقة عائدة التى عرفها فى سنوات الاندثار الاجتماعى لأسرتها . لولا أن كمال - الواقع سرعان ما يرفض فكرة الزواج منها ، لأن « الزواج نوع من الإيمان » بينا أحمد - كمال الحلم - يسارع بالزواج من سومن بالرغم من معارضة أهله . رفض كمال للزواج هو جزء من خطة رفضه للحياة « لم لم يتزوج رغم استجابة الظروف ورغبة الوالدين ؟ » أجل مضت فترة فى ظل الحب فكان الزواج ضرباً من العيب . وتبعها فترة حل محل الحب فيها بديل هو الفكر فاستغرق الحياة بنهم ، وكانت فرحة الأفراح أن يعثر على كتاب جميل أو يظفر بنشر مقالة . وقال لنفسه أن المفكر لا يتزوج وما ينبغي له . كان ينظر إلى فوق ويظن أن الزواج سيحمله على النظر

إلى تحت . وكان - وما زال - يلذ له موقف المشاهد المتأمل بقدر ما ينفر من الاندماج في ميكانيكية الحياة ، وأنه ليضن بحريته كما يضمن البخيل بماله . ثم أنه لم يبق عنده من المرأة إلا شهوة تقضى . وإلى هذا كله فالشباب لم يضع هباء ما دام لا يتقضى أسنوبرع دون مسرات فكرية ولذات جسدية . ثم أنه حائرٌ يدانخله الشك في كل شيء ، والزواج نوع من الإيمان ، « وكان يؤمن في أعماقه بأن الزواج قبة لاجبة وكان يساوره شعور غريب بأنه يوم يدعن للزواج فسيقضى عليه قضاء مبرماً » هذه الكلمات التقريرية المباشرة تكاد تكون بالحرف هي الكلمات التي أملاها على نجيب محفوظ ، وهو يشرح لي لماذا تأخر في الزواج . قال لي بالحرف : كدت أتزوج وأنا بعد في مرحلة المراهقة حين تعرفت على فتاة تكبرني بعامين تقريباً . وما أن مر هذا الحادث بسلام حتى أيقنت أن لا زواج لي في ظل الاشتغال بالفكر والفن ، كان تصوري للمشكلة آنذاك تصوراً رومانسياً محضاً ، فالأدب هو كل شيء في الحياة ، والزواج أحد المعوقات الكبرى لهذا الشيء الأعظم . ثم كبرت وأخذت أنفر من الزواج لأسباب أخرى بعيدة تماماً عن الرومانسية ، تلك هي مسئوليات الاجتماعية الرهيبة التي تحول قطعاً بيني وبين الحياة التي أرجوها لنفسى . ( وأتوقف بنجيب محفوظ عند هذا الحد ، لنستمع إلى كمال في السكينة يصف الزواج بأنه « طبيعي فوق أنه بطولة » ولكنه في الوقت نفسه بشع ، تصور أن تفرق حتى قمة رأسك في هموم الحياة اليومية ، ألا تفكر إلا في مشكلات الرزق ، أن يحسب وقتك بالقروش والملاليم . . . )

كمال هذا يرى بدور شقيقة عابدة التي كان يحملها في قصرها وهي بعد صغيرة ، يراها بعد أن أصبح الحال غير الحال ، فقد خسرت الأسرة كافة أملاكها ، وماتت عابدة ، وما هوذا يملأه « إحساس بجدوى الحياة لم يشعر به من قبل » يحس بأنه يحب الفتاة ، وأنه يجب أن يتزوجها . . ولكنه يظل جامداً في خطواته لا يتقدم ملايمتراً واحداً ، وتلفت الفتاة من بين يديه وهو لا يزال واقفاً يتأمل الحياة . أحمد شوكت يجتزل موقف كمال مع الفارق . يجب الفتاة الأرستقراطية فترفض حبه . ولكنه لا يمتشج عمره في جنازة الحب الضائع . يحب مرة أخرى ، ويتزوج من حبيبته المناضلة . وكأن الفنان الذي بلغا إلى التقرير والمباشرة حيناً ، رجأ لي التجسيم حيناً آخر ، فأحمد الذي يقوم بدور الوجه الآخر من شخصية

كمال ، بدور الانتهاء الفكرى الواضح ، يقوم بنفس الدور على مستوى السلوك . كمال عبد الجواد منقسم الشخصية حقاً ، لا على الصعيد العقلى فحسب ، ولكن على النطاق العملى أيضاً . وإذا كان كمال حمل وحده صليب الانقسام إلى النهاية ، فإن اللما نزفت من الجانب الأكثر تقدماً فى تكوينه ، من أحمد شوكت « القدية » التى رسمت دماؤها الطريق إلى الحل . الطريق إلى الحرية الحقيقية مهما كان السجن هو إحدى محطات الطريق . لهذا كان كمال يحمل صليبه ويتبع أكثر جوانبه تقدماً وإشراقاً وأصاله ، كان يتبع ذلك الجوهر العميق فى شخصيته المنقسمة ، الجوهر الذى همس به أحمد قائلاً : « لشد ما يبدو لى المبدأ أحياناً كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر ، إنه دى وروحي ، كأننى المسئول الأول عن الإنسانية جمعاء » ، نفس هذا الصوت هو الذى وصف كمال بأنه لا يؤمن بشيء ورغم ذلك فهو وفدى ، يشك فى الحقيقة عامة ورغم ذلك فهو يتعامل مع الناس والواقع . هكذا أتبل ذات مرة على السرداق الضخم ، « وألقى نظرة شاملة على الجموع الحاشدة ، مسروراً بكثرتها المائلة ، وتطلع ملياً إلى المنصة التى سيعالو عندها عما قيل صوت الشعب ، ثم اتخذ مجاسه . إن وجوده فى مثل هذا الجمع الحاشد يطاق من أعماق ذاته الفارقة فى الوحدة شخصاً جديداً ينتفض حياة وحامساً . هنا ينحس العقل فى قمم إلى حين وتتطلق قوى النفس المكبوتة طائعة إلى حياة مفعمة بالعواطف والأحاسيس دافعة إلى الكفاح والأمل ، وعند ذاك تتجدد حياته وتنبعث غرائزه وتتبدد وحشته ويتصل ما بينه وبين الناس فيشارك فى حياتهم ويعتق آمالهم وآلامهم . إنه بطبعه لا يطيق أن يتخذ من هذه الحياة حياة ثابتة له ولكن لا بد منها بين حين وآخر حتى لا ينقطع ما بينه وبين الحياة اليومية ، حياة الناس . فلتنجلى مشكلات المادة والروح والطبيعة وما وراء الطبيعة ، ولتجلى اهتماماً بما يجب هؤلاء الناس وبما يكرهون ، بالدمستور ، بالأزمة الاقتصادية ، بالموقف السياسى ، بالقضية الوطنية ، لذلك لم يكن عجيباً أن يهتف : الوفد عقيدة الأمة غداة ليل قضاه فى تأمل عبث الوجود وقبض الريح ، والعقل يحرم صاحبه نعمة الراحة ، فهو يعيش الحقيقة ويهوى الزاهة ويتطلع إلى التسامح ويرتطم بالشك ويشقى فى نزاعه الدائم مع الغرائز والانفعالات ، فلا بد من ساعة يأوى إلى حضن الجماعة ليجدد دماؤه ويستمد حرارة وشباباً . فى المكتبة أصدقاء قليلون ممتازون مثل داروين وبرجسون

ورسل ، في هذا السرداق آلاف من الأصدقاء يبدون بلا عقول ، ولكن يتمثل في مجتمعهم شرف الغرائز الواعية ، وليسوا في النهاية دون الأول خلقاً للحوادث وصنعاً للتاريخ .

ويدرك الفنان إدراكاً عميقاً أن « الحرية » هي مأساة ذلك الجبل الخائر المعلن ، هي مصدر القلق والشك والإحساس بالعبث من ناحية ، وهي مصدر المشاركة في قضايا الشعب بنصيب ما ، من ناحية أخرى . كمالك يعي أن قومه بحاجة إلى « الثورة » ليقاوموا موجات « الطفيان » التي ترصد سبيل نهضتهم « ولحق أن الاستبداد هو مرضهم المتوطن » ، هو إذن محروم — مع شبهة — من الحرية ، وهو شديد القلق لموقف هذا الشعب من الحرية ، اليوم توفيق نسيم وأمس إسماعيل صدق وأول أمس محمد محمود « تلك السلسلة المشتومة من الطغاة التي تمتد إلى ما قبل التاريخ . كل ابن كلب غرته قوته يزعم لنا أنه الوصي المختار وأن الشعب قاصر » . يقوده هذا الحرمان من الحرية والقلق عليها إلى الشك في قيمة أي شيء . أي أن المعنى الرئيسي للحرية عند المنتمى العربي المأزوم في مصر هو المعنى الاجتماعي الذي قد يؤدي إلى أصداء غير اجتماعية ولكنها تكون حينئذ هي الفرع لا الأصل ، هي النتيجة لا السبب . لهذا يبدأ أرتياب كمال في قيمة ما يكتب ، وربما أرتياب في أرتيابه نفسه ، وسرعان ما اعترف فيما بينه وبين نفسه بأنه ضاق بكل شيء ذرعاً ، وأن الدنيا تبدو أحياناً كلفظة قديمة اندثر معناها . إن مكانة لفكر في بلده تقوده إلى معرفة العنصر الآخر المكون للمأساة الحرية . فبالإضافة إلى عنصر الطفيان التاريخي على مدى الأجيال ، هناك التخلف الرهيب الذي يهيم بغاية كبيرة في تضخم مشكلة الحرية . المجلات التي يكتب فيها بلا أجر ، تسكن أحرر الأماكن . الوظائف التي يشغلها المثقفون من أمثاله هي أبعد الوظائف تجاوباً مع ثقافته . الدعارة الجنسية وغير الجنسية هي الوسيلة الراححة في إلغاء قرار نقله من القاهرة إلى أسيوط . لذلك يرى المومس شر صورة للاستبعاد « كل شيء هنا غاف إلا المرأة » إلا الإنسان « ثم يستدرك : غير أن حياتنا لا تخلو من مومسات من نوع آخر ، ويشعر بمرارة الخلدعة الكبرى في الحياة ، فنكون كالممثل الذي يعي دوره الكاذب على المسرح ، ولكنه رغم ذلك يعبد فنه . ومن هنا تأرجح بين « حقوق الإنسان » و « البقاء للأصلح » إلى أن يتساءل في أرتياب « والشوعية .. أليست تجربة جديرة بالاختبار ؟ » كان هذا التساؤل صدى للصوت الداخلي المدعو أحمد ،

وكان تمهيداً لصوت آخر يدعى رياض قلندس « لا شك في احتقارى للفاشستية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية، وأما الشيوعية فخليقة بأن تخاف عالماً خالياً من مآسى الخلافات العنصرية والدينية والمنازعات الطبقية ؛ بيد أن أهمى الأوطى مركز فى فنى . كان هذا التساؤل أيضاً تبريراً لما سبق أن حددته هو بنفسه :

« لقد عاصرت عهد محمد محمود الذى عطل الدستور ثلاث سنوات قابلة للتجديد، واغتصب حرية الشعب فى نظير وعده له بتجفيف البرك والمستنقعات . كما عشت سنين الإرهاب والعهر السياسى الى فرضها إسماعيل صديق على البلاد . كان الشعب يثق فى قوم ويريدهم حكاماً له، ولكنه يجد فوق رأسه أولئك الجلادين البغضاء تحميمهم هراوات الكونستبلات الإنجليز ورصاصهم ، وسرعان ما يقولون له بلغه أو بأخرى أنت شعب قاصر ونحن الأوصياء، والشعب يخوض الماركس دىون توقف فيخرج من كل وهو يلهث . إن قلبه لا يستطيع أن يتجاهل حياة الشعب ، إنه يخفق معه دائماً ، رغم عقله الثاثر فى ضباب الشك » .

فهو يسأل فى الصباح عن معنى كلمة أو هجاء أخرى ويتساءل بالليل عن معنى وجود ذلك اللزز القائم بين لغزين . وفى الصباح يضطرم فؤاده بالثورة على الإنجليز ، وفى الليل تدعوه الأخوة العامة المعلقة — أخوته لبنى الإنسان — للتعاون أمام لغز القضاء . وكان طبيعياً أن يقوده الإحساس بعث الوجود الإنسانى إلى التفكير فى الموت والشعور بسحر الموت ، حتى أصبح الموت هو « لذة » الحياة ولكن : لماذا لا ينتحر ؟ طالما نازعته النفس إلى التقيضين : وكر الشهوات والتصفوف ، ولكنه لم يكن ليطلق حياة خالصة للدعة والشهوات ، ومن فاجية أخرى كان ثمة شئ — فى أعماقه ينفر من فكرة السلبية والهروب ، ولعله — هذا الشئ — هو الذى حال بينه وبين الانتحار . وفى ذات الوقت فإن استمساكه بحبل الحياة المضطرب فى يديه مناقض لصميم شكه القاتل . والخلاصة فى كلمتين : « حيرة وعذاب » . إن هذا الشئ الخطير الموغل فى أعماقه وينفر من فكرة السلبية والهروب ، هو الجوهر الأصيل الذى يحدد موقف كمال من الحرية ، ويشد الحيط بينه وبين أحمد شوكى ، الوجه الآخر له . أى أن هذا الجوهر هو الذى يعين لنا لماذا كان أحمد هو الوجه الآخر لكمال ، ولم يكن عبد المنعم ؟ ولماذا كان رياض قلندس ، ولم يكن إسماعيل

عبد اللطيف أو فؤاد الحمزاوي ؟ ثمة شخصيات كثيرة في الثلاثية تتميز بحجوبة تبعد بها كثيراً عن النمطية ، هي شخصيات إنسانية تؤدي دورها اليوى في الحياة دون أن تحمل بمفردها عبء التعبير الرمزي عما هو أكبر منها من قضايا وأفكار.

إسماعيل عبد اللطيف وفؤاد الحمزاوي مثلاً ، كلاهما ينتمى بصورة أو بأخرى إلى طائفة الموظفين الذين يعينهم المزيد من الاستقرار في العمل والبيت ، وهما في ذلك فيبدان الفنان في إيضاح التباين بين هذا « النمط » من الحياة التي لا يرغب فيها كمال ، بالرغم من أن الشخصيتين كلتيهما ليستا من النمطية في شيء . أحمد وعبد المنعم وقلدس من الممكن اتهامهم بأنهم شخصيات جامدة ، نموذجية غير متطورة ، نمطية ، ومن الممكن اتهامهم بأنهم أبقوا تحمل مجموعة من الآراء التقريرية المباشرة ، ولكن هذا الاتهام لا يثبت طويلاً إذا عدنا فنصورتنا أحمد في مكانه الصحيح من البناء الفكري والصياغة الفنية لشخصية كمال عبد الجواد ، كذلك الحال في رياض قلدس . أما عبد المنعم فسبق الحديث عن مبررات وجوده ، ولكن : لماذا لم يكن بديلاً عن أحمد في تجسيم الصراع العقلي في شخصية كمال ، فيكون انتباهه إلى اليقين هو الأساس الفكري لبقية الصراعات الدائرة في الرواية ؟ من ناحية المظهر يلح الفنان على حادث مصرع فهمي كبثرة إشعاع وطني جذبت كمال منذ صباه الباكر ، يلح على هذا الحادث أكثر من مرة حتى ليذكره كمال في مختلف مراحل عمره . من ناحية الجوهر نلاحظ أن الفنان اختار قضية محددة هي قضية الحرية كتعبير عن مأساة هذا المجتمع بشكل عام ، وتعبير عن أزمة جيل كامل بصورة خاصة . واختار ثانية وجهة نظر محددة إلى هذه القضية تميل إلى رؤيتها خلال البناء الطبقي للمجتمع ، وحتمية التطور التاريخي معاً . لهذا اعتمد التكوين الروائي على عنصر الزمن كشيء موضوعي مستقل تماماً عن إدراكنا ( يمثله التقسيم التاريخي للثلاثية ، ويمثله الشيخ الذي بدأت بين القصصين وهو يذكر أسماء أسرة أحمد عبد الجواد فرداً فرداً ، وانتهت البسكرة وهو لا يذكر اسم أحمد عبد الجواد حين اصطدم بمحنازته في أحد الشوارع ) واعتمد هذا التكوين أيضاً على « إرادة » الإنسان المتفاعلة مع قوى التاريخ لتغيير المجتمع . فلذا جاء كمال ليُمثل أزمة الجيل المعذب بين مأساة الحرية ومأساة التخلف الحضاري ، كان من الطبيعي أن

يتمثل في ذهنه حللاً معيناً تكبته الظروف ولكنه يظهر — فنياً — كحلم يقظة يستمد حيويته خلال الصراع بينه وبين معوقات القلق والشك . واتخذ القلق والشك مظهرأ آخر في حلبة الصراع — عقل كمال — هو النزاع الحاد بين الأدب والفلسفة كواحد من الطرق المقترحة أنها تؤدي إلى النجاة .

والحق أن مطالعة مقالات نجيب محفوظ في الفلسفة منذ ١٩٣٠ إلى ١٩٣٦ تؤكد ما قاله رياض قلندس ( الجانب الخفي من عقلية كمال الذي يمجّد الأدب والفن ) من أن هذه المقالات تدلل على أن كمال ليس إلا مؤرخاً بلاموقف ، ويلتقط كمال من كامناته هذه الحقيقة ليستطرد « إلى سائح في متحف لا أملك فيه شيئاً ، مؤرخ فحسب ، لا أدري أين أقف » ، ذلك أن الفلاسفات قصور جميلة هائلة ولكنها لا تصلح للسكنى ، وأما العلم فهو دنيا مغلقة لا نعرف إلا بعض نتائجها القريبة . حتى مغامرات تحضير الأرواح غرق فيها لأذنيه . وما زال رأسه يدور في فضاء مخيف : ما الحقيقة ، ما القيم ؟ ما أى شيء ؟ إلى أحياناً أشعر بتأنيب ضمير لفعل الخير كالذي أشعر به عند الوقوع في الشر . رياض قلندس يهوس من بين أضلع كمال بشيء آخر هو أن العلم يجمع البشر في نور أفكاره ، والفن يجمعهم في عاطفة سامية إنسانية وكلاهما يطور البشرية ويدفعها إلى مستقبل أفضل . على أن صوباً آخر يعود فيطغى على الصوت الأول : كيف أؤمن بالفن ، وأنا أراه نشاطاً غير جدى ؟ ومع ذلك فليس الفيلسوف من ردد أقوال الفلاسفة كالبنغاء ، واليوم كل متخرج في كلية الآداب يستطيع أن يكتب كما يكتب هو أو أحسن ، لم يعد لمثل هذه المقالات التعليمية من قيمة تذكر ! ويقوده هذا التفكير إلى نفس الإحساس الذي سبق أن قاده إليه تفكيره في الزواج : متى يدرك قطاره محطة الموت ؟ من اليسير إذن أن نتعرف على رياض قلندس كجانب من صراع كمال العقلي ، فن جهة نحن نستمع إلى هذا الجانب يقول « إنك توحى إلى بشخصية الرجل الشرقى الحائر بين الشرق والغرب » ولم ينقل هذا الإيماء من بين شخصيات الثلاثية سوى كمال عبد الجواد إذا اقتنعتنا بأنه المرادف الموضوعى لشخصية نجيب محفوظ ، أى أن صاحب هذا الصوت كان كمال نفسه على لسان رياض قلندس ، كذلك فإن ما تصف به سوسن حماد قصص رياض قلندس من أنها واقعية وصفية تحليلية ،



ولا تتقدم عن ذلك خطوة ، لا توجيه فيها ولا تبشير ، هو نفس الاتهام الذى أتى به اليسار الأدبى فى بلادنا ، فى وجه نجيب محفوظ .

وأخيراً فإن ما يقول به رياض قللس من أن الروائى قد يبدأ من شخص ثم ينسأه كلية وهو بصدد خلق نموذج بشرى جديد لا صلة بينه وبين الأصل إلا الإيحاء ، هو أحد آراء نجيب محفوظ الشهيرة . ومعنى ذلك أن رياض قللس هو الجانب الآخر من الصراع الحفى داخل شخصية كمال عبد الجواد ، بين الأدب والفلسفة . ويصف نجيب محفوظ فى « عصر حياتى » هذا الصراع بقوله : « كنت أمسك بيد كتاباً فى الفلسفة وفى اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حتى أو طه حسين . . وكانت المذاهب الفلسفية تقتحم ذهنى فى نفس اللحظة التى يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر . وجدت نفسى فى صراع رهيب بين الأدب والفلسفة . . صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه . . وكان على أن أقرر شيئاً أو أجن »<sup>(١)</sup>.

هكذا كان يعانى نجيب محفوظ قسوة الصراعات الماثلة التى جعلت كمال عبد الجواد يتفرد « وأنا نفسى - بين عقلى وقالى - شخص يعانى انقسام الشخصية » وجعلت رياض قللس يرى فيه نموذجاً روائياً للصراع بين الشرق والغرب . وردد كمال مرة أخرى « كلانا يجرى نحو الثلاثين دون أن يتزوج ، جيلنا مكثظ بالعزاب ، جيل الأزمة » . لذلك ما أشد حنينه إلى ردم الهوة بين أطراف الصراع فى نفسه : بين الانتهاء والانتهاء ، بين العزوبة والزواج ، بين الفكر والعمل ، بين الأدب والفلسفة ، كلما واجه هذه التناقضات فى حياته زعزعه القلق ، ولهذا « شد ما يحن قلبه إلى تحقيق وحدة منسجمة تنسم بالكمال والسعادة » . بدلا من هذا السعار الذى لا يهدأ فى أعماقه الصارخة فى صدق : « أنا الحائر إلى الأبد » .

ولكن حيرة كمال عبد الجواد لا تعتمد على رصيد تاريخى من « الشك » بمعناه الفلسفى العميق ، فهى حيرة البحث عن حل ، وهى فى ذاتها لا تشكل بناء فلسفياً ما . على العكس من اللامتنى الغربى الذى يستند على تراث هائل من الشك يبدأ تاريخه مع الاكتشافات الجغرافية والفلكية ، فالثورات العلمية والتاريخية التى

يحدد بها عصر النهضة . فهو شك منهجي يتصل أساساً بالعلاقة بين الإنسان والكون ،  
فالعلاقة بين الإنسان والآخر ، فالعلاقة بين الإنسان وداخله . والشك الغربي هو  
العلامة المميزة لتاريخ الأعمال الكبرى في الفلسفة والآداب والفنون الغربية . صف  
طويل من « هاملت » وديكارت وبركلي وهيوم إلى الرمزيين والسورياليين ، من  
الداديين والتكميين إلى اتجاه اللامعقول واللارواية واللامسرح . . جميعهم  
يقفون من زاوية رئيسية موقف الشك من هذا الواقع المحيط بهم ، فهم إما فوق  
الواقع أو خارج الزمان أو في أية صورة تجعلهم في حالة انفصال عما يسمى  
بالواقع الموضوعي المستقل عن إدراك الإنسان . ودائماً ، كان ثمة موازنة بين العلم  
والفلسفة والأدب في أوروبا . فعندما يظهر في العلم اتجاه اللاتحد واللاحتمية ،  
يظهر بجانبه في الفلسفة الاتجاه الحتمي ، وفي السيكلوجيا اتجاه الانلاوي ، وفي  
الأدب المونولوج الداخلي والقصيدة الدادية والرسم السريالي . هذا التراث من الشك  
لم يفارقه قط الإحساس العميق بعث الوجود الإنساني ، فإذا كان هذا الإحساس  
قد ولد مع الإنسان منذ يقظة وجدانه على وحدته في هذا الكون ، فإنه قد نما  
وتزعرع في العصر الحديث لأسباب واضحة : بلغت الحضارة الأوروبية ذروة  
التقدم العلمي فلم تستطع حل اللغز ، وأكلت كبريائها وحوش الحريين العالميتين  
التي كانت رابضة عند مدخل المدينة تمثل قمة النظام الرأسمالي الغربي . هذا التراث  
الحضاري الضخم من الشك العلمي والفلسفي والسياسي والاجتماعي ، هو الأب  
الشرعي لموقف المثقف الغربي المعاصر من اللاتناء إلى القيم . فالشك هنا ليس حيرة  
خارجية من أي الحلول ينتج ، وإنما هي حيرة داخلية عميقة تولدت على مر  
الأجيال ، وجاء القرن العشرون بأهوال النازي والفاشست ليصبح رد الفعل عند  
المثقف الغربي هو المزيد من الشك ، وللمزيد من اللاتناء ، وللمزيد من الإحساس  
باللامعقول ، وللمزيد من تضخم حرية الفرد تضخيماً مرضياً . أمسى اللاتمنى -  
كما يقول كولن ولسن<sup>(١)</sup> - هو الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية  
من أساس واه ، ويشعر بأن الاضطراب والفوضوية هما أعحق تجلداً من النظام  
الذي يؤمن به قومه . ولا يرفض اللاتمنون الحياة فحسب ، وإنما يعادونها الكثير

منهم إلى أن يقول ولسن بأن أهم ما يشغل بال اللامتنى هو عدم رغبته في أن يكون لامتنياً ، إلا أنه لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لامتنياً . غير أن اللامتنى ليس مجنوناً ، إنه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المتفائلين صحيحي العقول .

إن مشكلة اللامتنى هي في أساسها مشكلة الحرية بمعناها الروحي العميق ، ولكن الدين لا يمكن أن يكون جواباً على مشكلته . إن اللامتنى إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد سبباً يدعو إلى الاعتقاد بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة . إلا أن الحقيقة برغم ذلك يجب أن تقال والفوضى يجب أن تواجه . ويستطرد ولسن قائلاً إن اللامتنى هو الإنسان الذى يواجه أبشع الحقائق وأقساها ، تلك هي مرض الإنسانية المعاصرة ، وهو الوحيد الذى يعرف بأنه مريض في حضارة لا تعلم أنها مريضة . والشعور بلا حقيقة أى شيء هو الشعور الأساسى في حياة اللامتنى ، والحرية عنده هي الفكاهة من اللا حقيقة ، والحرية لذلك هي الرعب ، هي الأزمة . الحرية - كما يقول ولسن - تعنى حرية الإرادة ، وهذا أمر واضح في الكلمة ذاتها . إلا أن هذه الإرادة لا تستطيع أن تعمل إلا حين يكون هنالك دافع ، فإذا لم يكن هنالك دافع ، لم تكن هنالك إرادة . ثم إن الدافع ينشأ عن الاعتقاد ، فإذنك لن تفعل شيئاً ما لم تعتقد بأنه ممكن وذو معنى . ويجب أن يكون هذا اعتقاداً في وجود شيء ، أى أن هذا الاعتقاد يعنى بما هو حقيقى . وعليه فإن الحرية تعتمد على الحقيقى . أما معنى اللاحقيقية لدى المتنمى فإنه يتر حريته من جذورها ، فيجد أن ممارسته لهذه الحرية مستحيلة في عالم لا حقيقى . ذلك هو معنى اللاحقيقية ، الذى يمكن أن يبرق في سماء شديدة الصفاء إلا أن الأعصاب القوية والصحة الجيدة يجعلان ذلك أمراً غير ممكن ، على أن ذلك قد يكون لأن هذا الرجل الذى يتمتع بصحة جيدة يفكر بالأشياء الأخرى دون أن ينظر في الاتجاه الذى يكمن فيه الشك ، لأن من ينظر في هذا الاتجاه لا يستطيع أن يرى العالم كما كان يراه من قبل من استقامه . وتلك هي أزمة اللامتنى مع نفسه ، ومع العالم . ولقد طبق كولن ولسن آراءه هذه على عشرات الأعمال الأدبية التى تسند تفسيراته هذه لأزمة اللامتنى الغربى . ونحن قد نرفض التفسير ، ولكننا لا نستطيع أن نرفض تشخيصه

لمظاهر الأئمة . على أننا نستطيع أن نستبدل ثلاثية سارتر بالعديد من الأعمال الأدبية الكبرى التي عرض لها ولنس .

موقفان أساسيان في حياة ماتيو يعرضان لمأساة اللامتى الغربى . الموقف الأول من المرأة ، والموقف الآخر من الحزب الشيوعى . ماتيو - كسارتر - شديد التعاطف مع الشيوعيين . وهو يصارح صديقه الشيوعى برونيه « إذا اخترت فلنى أختار أن أكون معكم ، وليس هناك اختيار آخر » . ومع ذلك فهو يرفض الانتماء إلى الحزب « لا أستطيع الالتزام ، فليست عندى أسباب كافية لذلك » ، « حريقى ؟ لأنها تثقل على : فهذه سنوات تنقضى وأنا حر من أجل لا شئ » . وإننى أذوب رغبة فى أن أستبدلها بيقين . لأننى أفكر مثلك بأن المرء لا يكون إنساناً ما لم يجد شيئاً يقبل أن يموت من أجله » (١) .

... لقد رفض ماتيو أيضاً الزواج من عشيقته الحامل مارسيل « كان ينظر مرهقاً إلى بقايا كرامته الإنسانية . وفجأة خيل إليه أنه كان يرى حريته . . . كانت خارج المتناول ، قاسية جامحة ، وكانت تأمره بصراحة أن يتخلى عن مارسيل » . فى اللحظة السابقة على هذه الكلمات كان يقول « هكلنا ، إن إرادتى بأن أكون ما أنا هى الحرية الوحيدة الباقية لى . حريقى الوحيدة : لإرادة الزواج بمارسيل » وفى اللحظة التالية أيضاً لهذه الكلمات كان يقول : « كلا ، ليس المرء حراً بمجرد أن يترك امرأة » . ومع ذلك فهو يبلل جهداً مضنياً لإجهاض مارسيل للتخلص من أية رابطة تعنى الزواج ، تعنى المستقبل ولو لدقيقة واحدة ، بل يذهب إلى ما هو أبعد : يفكر « أنا أحبها » ، وينطق « أنا لا أحبك » . الحرية بالفعل هى الرعب ، لأنها تعنى المرء الكامل أمام النفس فى مختلف لحظاتها ، مهما كانت إحدى هذه اللحظات هى جنين مارسيل ، واللحظة الأخرى هى إيفيش الفتاة التى تستهويه ولا يستهويها . وبين ابتعاد إيفيش وزواج مارسيل من صديقه اللوطى دانيال وهزيمة برونيه فى جلده إلى عضوية الحزب ، يعيش ماتيو وحيداً ، « لأننى أبهى وحيداً . . . وحيداً ، ولكن ليس أكثر حرية من السابق . . . لم يعترض أحد طريق حريقى ، لأنما حياتى هى التى شربتها » ، « إن حياتى ليست بعد لى ، لأنها ليست إلا قدراً » ...

كان وحيداً - يقول سارتر - «حرّاً ووحيداً ، من غير عون ولا علم ، محكوماً عليه أن يقرر من غير مساعدة ممكنة ، محكوماً عليه إلى الأبد أن يكون حرّاً» .

وليست هذه هي نهاية أزمة المنتمى العربي في مصر . مأساة كمال عبد الحواد ليست امتداداً لتراث هائل من الشك ، فلقد عاشت حضارتنا في عصور ازدهارها وانحطاطها على السواء داخل دائرة «نعم» . وليست خطرات أبي العلاء أو نظرات ابن رشد وغيرهما بكافية لأن تعد تراثها حضارياً في الشك . بالإضافة إلى أن طبيعة الشك في شخصية كمال أقرب إلى الحيرة في اختيار الحل الناجز المنقذ لحضارتنا من وهاد التخلف واللاديمقراطية منها إلى الشك كفلسفة كاملة قائمة بذاتها . وليس الإحساس بالعبث واللاجدي إلا حالة نفسية وليست موقفاً فلسفياً قائماً بذاته . لهذا كان الأساس في موقف اللامتنى الغربي هو اللانتهاء والرغبة الشديدة في الانتهاء (فهو شخصية منقسمة على ذاتها كما نرى في ماتيو الذي يمثل بطولة العصر التراجيدية في الغرب) بينما الأساس في موقف كمال عبد الحواد هو الانتهاء والرغبة الطارئة عليه في اللانتهاء هي تجسيد لأزمة الحرية . فالهزيمة الفكرية التي اشتعلت في بلادنا منذ حوالى نصف قرن باستقبال الكشوف العلمية والفلسفية من أوروبا استقبالا جاداً ، لم تصل بعد في تفاعلها مع واقعنا الحضارى إلى الدرجة التي تتيح لنا خلق تيار فكري أصيل يتخذ من الشك أساساً عضويّاً له .

ذلك أن انتشار نظرية داروين وأبحاث فرويد ودراسات فريزر وغيرها من الاتجاهات التي اقتحمت حضارتنا منذ بداية القرن العشرين ، لم يكن في استطاعتها أن تحضر في ضيائها أخاديد مماثلة لتلك التي شقت لنفسها سبلا عميقة في وجدان الإنسان الغربي وضميره . ويرجع هذا إلى عاملين رئيسيين :

أولهما : العامل الزمني ، فنحن شعب عاشت حضارته آلاف السنين تحت وطأة السكون الغيبي ، ثم اخترقت هذه الحضارة مرحلة رائعة كانت فيها أمماً للعطاء العظيم ، وسرعان ما اتقطع ما بينها وبين الأخذ والعطاء على السواء حتى عاد اتصالنا بالحديث بالحضارة الإنسانية حيث تبلغ ذروة نصجها في الغرب .

وثانيهما : المشاركة الإبداعية الخالقة للمرحلة الحضارية الراهنة ، فنحن

— أبناء الأجيال المعاصرة — لم نمان عملية الخلق المبررة التي تصاحب نشأة هذه المرحلة من نمو الحضارة . لهذا نتجاوز كثيراً عن مقتضيات الواقع إذا قلنا بأن النصف قرن الأخير من سنوات النهضة كاف لأن يخلق صغيراً عربياً أسامه الشك الفلسفي بمعناه المنهجي العميق .

ولما الذي حدث فيما أرى هو الرفض التام لأحدث منجزات الحضارة الغربية من جانب الفئات اليمينية التي تعتمد على التخلف الحضارى في بقائها ، أما الفئات اليسارية فقد تبنت أكثر جوانب هذه الحضارة تقدماً في المستويين الفكري والاجتماعي . ثم كان هناك ذلك الفريق الثالث الذي يمثل جيل نجيب محفوظ ، فقبل عقلياً جميع هذه المنجزات الحضارية الجديدة ، ووقف عند عتبات الانبهار العقلي لا يحرك خطواته إلى السلوك العملي . يربط بين هذه الفئات الثلاث بغيط هام هو أن التيارات الفكرية الجديدة لم تعلقهم في فضاء الشك الفلسفي . فقد رفضها بعضهم متنبئاً إلى أكثر القوالب رجعية وتخلفاً ، وتقبلها البعض الآخر متنبئاً إلى أكثر جوانبها تقدماً كحل ناجز لمشكلة التخلف وأزمة الديمقراطية ، ولم يرفضها الفريق الثالث ولم ينتم إلى أى منها بصورة إيجابية كاملة ، ولكن أعمامه المعادية للسلبية والحروب كانت تشده إلى الجانب المتقدم . ومعنى ذلك أن أزمة هذا الفريق الأخير لم تكن أزمة بين الشرق والغرب كما قال رياض قلدس . . بل كانت في الحقيقة أزمة بين الشرق والشرق ، لم يكن الغرب ممثلاً في حضارته العظيمة سوى أحد العوامل الهامة التي أسهمت في صنع الأزمة . لم يشأ كمال عبد الجواد أن يتجاوز المسألة . كان يستطيع أن يتجاوزها بالانتهاء المطلق ، أو بازدواج الشخصية التي تخلق نماذج الضابطين والمضطهدين وهواة الطريق القصير والطريق المسدود والسراب . هذه النماذج التي سيعرض لها نجيب محفوظ فيما بعد بمنطق المنتمى إلى المسألة . ولكنه المنتمى المأزوم .

هو المنتمى المأزوم حقاً ، فهكذا أكد كمال لرياض بأن مسألة الإيمان ما تزال قائمة بلا حل ، ولكن المعركة لن تنتهي ولو لم يبق من عمره ثلاثة أيام . هو المنتمى المأزوم حقاً ، فهكذا ظل الانتهاء الإيجابي المتكامل حلاً عقلياً فحسب أو مجرد حلم يقظة ، يتجسد لحظة ما في شخصية أحمد شوكيت ، ولحظة أخرى في : ..

رياض قلديس ، حيناً في بلدور ، وحيناً آخر في شخصية سوسن : هو المسمى المأزوم حقاً ، فهكذا يظل كمال تعبيراً عن البرجوازية الصغيرة ، أنا يكون التعبير الرومانسي وأنا آخر يكون التعبير التجريبي ، وأنا ثالثاً التعبير الرومزي . هو المسمى المأزوم حقاً الذي يغضب إلى جانب الشعب من استعلاء صديقه حسن ، والذي يشعر هو نفسه بالاستعلاء على صديقه فؤاد .

والمسمى المأزوم لا يتجاوز مأساته ولا مأساة مجتمعه وحضارته . فهو لا ينتمي ولا يضيع ولا يستشهد ولا يتسلق . ولكنه يحترق قلب المأساة ، ينفذ إلى صميمها حتى النخاع . يبتشش في جوهرها ، ويستقر في أوتونها .

لهذا يتساءل ذلك الذي يعيش لامعقولية الوجود بعقله « وإذا لم يكن للحياة معنى فلم لا تخلق لها معنى ؟ ربما كان من الخطأ أن نبحث في هذه الدنيا عن معنى بينما أن مهمتنا الأولى أن تخلق هذا المعنى » . إذن فتمة الانقلاب خطير في حياة كمال يرشك أن يقع كما يهيمس لنا الجزء الآخر من روحه وعقله : رياض قلديس . سبق له أن اعترف لنا بأنه يعاني من انقسام الشخصية ، وبأنه من جيل الأزمنة ، وبأنه ينشد وحدة منسجمة لتناقضاته . بها هي ذى بداية الانقلاب تعلن عن نفسها « يحسن به قبل أن يحرك يده للكتابة عن الله والروح والمادة أن يعرف نفسه ، بل شخصه المفرد ، كمال أفندي أحمد ، بل كمال أحمد ، بل كمال فقط ، حتى يتسنى له أن يخلقه من جديد » . وبها هي ذى الخليفة الجديدة تعلن عن نفسها في هذه الصورة الدقيقة التي أكد عليها نجيب محفوظ بخطوط واضحة . فقد تم اعتقال أحمد وعبد المنعم . وفي قسم البوليس قال أحمد لنفسه « إن موقفاً إنسانياً واحداً هو الذي جمعنا على اختلاف مشاربنا في هذا المكان المظلم الرطب ، الأخ والشويبي والسكير والسارق على السواء كلنا واحد على تفاوت في قوة المناعة ولون الحظ » . هذه الصورة الدقيقة التلوين لمأساة مصر في الحرية تقول إن كمال عبد الجواد ، المسمى المأزوم ، لم يعد له مكان في الصورة . . بينما الصورة هي جماع أزمته كلها ، هكنا حدث أحمد نفسه مرة أخرى فقال : « الحق أن الإنسان قد يسعد بما هو زوج أو موظف أو أب أو ابن ولكنه مقضى عليه بالمناعب أو بالموت نفسه بما هو إنسان . وسواء أقضى عليه بالسجن هذه المرة أم أطلق سراحه

فباب السجن الغليظ المتجهج هو ما يترامى لعينيه في أفق حياته . وعاد يتساءل : ماذا يدفعني في هذا السبيل الخطير الباهر ؟ . إلا أنه الإنسان الكامن في أعماق ، الإنسان الواعي لذاته المدرك لموقفه الإنساني التاريخي العام ، وأن ميزة الإنسان على سائر المخلوقات هي أنه يستطيع أن يقضى على نفسه بالموت بمحض اختياره ورضاه . . وشعر بالرطوبة في ساقيه والإعياء بتخلل مفاصله ، وكان الشخير يتردد في الأركان بإيقاع موصول ، ثم لاحت خلال قضبان النافذة الصغيرة طلائع النور وانيسة رقيقة . . أى أن تحقيق الذات هو تأكيد الجانب الإنساني منها .

هذا ما يقوله أحمد ، الوجه الآخر . لكمال الذي يجسد ذروة الأزمة ، فهو الإجابة الشافية على تساؤل كمال « لعلك تقول غداً بحق أن الموت استأثر بأحب الناس إليك ، ولعل عينيك أن تدعما حتى يزجرك المشيب ، وتأنظر إلى الحياة كمأساة لا يخلو من رومانتيكية طفلية والأخضر بك أن تنظر إليها في شجاعة كلوما ذات نهاية سعيدة هي الموت . ثم سائل نفسك إلام تضيع حياتك هباء ؟ إن الأم تموت وقد صنعت بناء كاملاً فإذا صنعت أنت ؟ » . لهذا يتراجع أحد طرفي الحركة في « عقل » كمال و « روحه » حين يجيب : « كثيرون يرون أن من الحكمة أن تتخذ من الموت ذريعة للتفكير في الموت ، والحق أنه يجب أن تتخذ من الموت ذريعة للتفكير في الحياة » . وتراجع خطوة أخرى حين أخذ يردد بينه وبين نفسه أن التصوف هروب كما أن الإيمان السلبي بالعالم هروب « وإذن فلا بد من العمل ، ولا بد للعمل من إيمان ، والمسألة هي كيف نخلق لأنفسنا إيماناً جديراً بالحياة » . . ويظل التراجع في خطوات متتظمة ، كلما تجسدت في مخيلته صورة السجن وابن شقيقته أحمد شوكت ، فيقول برثاء « يجب أن تميد الحكومة أولاً كي تعيش مطمئناً » ويتساءل بمرارة « متى يعامل المصريون كالأدمنين ؟ » ويقرأ من ذاكرته كلمات أحمد « نعم » ، قال لي أن الحياة عمل وزواج وواجب إنساني عام ، وليست هذه المناسبة للحديث عن واجب الفرد نحو مهنته أو زوجته ، أما الواجب الإنساني العام فهو الثورة الأبدية ، وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة في طورها نحو المثل الأعلى » .



الثورة الأبدية . . . أخيراً ؟ أجل ، ذلك هو منهج الانطلاق اللاهثى الذى يحترق به المتسمى المأزوم قلب المأساة « قال : إني أؤمن بالحياة وبالناس وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الأبدية « . المتسمى المأزوم يقوم بتصفية تاريخية هائلة لما شاب جوهره الأصيل من شك طارئ وحيرة وعذاب . . ومن ثم تنهى السكرية ، آخر سطور الثلاثية الكبيرة ، ونحن نستمع إلى دقائق البطل التراجيدى العظيم - كمال عبد الجواد - وهو يعيش بكل عقله وقلبه ، بكل ذرة فى كيانه المنقسم ، يعيش مع الصوت الغالب على أعماقه ، مع جوهره النقى الأمين ، مع أحمد شوكت فى معتقل الطور « إني أؤمن بالحياة والناس هكذا قال : وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة . وقد تسأل ما الحق وما الباطل ، ولكن لعل الشك نوع من الهروب كالتصوف والإيمان السلبي بالعلم فهل تستطيع أن تكون ثائراً أبدياً ؟ . . . وأجاب نجيب محفوظ فى حياته الفنية والفكرية والعملية إجابات واضحة .

## الفصل الثاني

### ملحمة السقوط والانهيار

« الأصل في موقف الإنسان من عقيدة ما أن يكون معها أو ضدها وبخاصة إن كانت العقيدة قائمة من قديم ، وعلى ذلك فالموقف المحايد منها يعنى أن صاحبه غير محايد تماماً . ولكنه يصطنع حيالة أو أسلوباً من التعبير ليجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتاً مباشراً . »

هكذا يحدد نجيب محفوظ معنى الانتهاء الفنى . الوسيلة التعبيرية لتجسيد هذا المعنى هى الاختيار . لذلك نحن نستقبل أعمال نجيب الروائية منذ بدأ يكتب « القاهرة الجديدة » عام ١٩٣٨ وفى أيدينا هذه الاعتبارات : لقد تحول عن الإيماءات الحية فى قصصه ذات الرداء القرعوى ، إلى اللقاء المباشر مع الواقع المعاصر . تخير من قطاعات هذا الواقع شريحة البرجوازية الصغيرة فى مختلف مراحل تطورها من جهة ، وفى شتى درجاتها الاجتماعية والاقتصادية من جهة أخرى . استقطب الجانب المأساوى فى حياة المجتمع بصفة عامة ، وفى التكوين الداخلى فى حياة هذه الطبقة بصفة خاصة . هذه الاعتبارات لا تشكل مضموناً ما يقدر ما تشكل منهجاً فى التعبير . والانتهاء قضية اجتماعية تحدد مسارها الصياغة الجمالية . والمأساة بمعناها الفنى واتجاهها الفكرى هى الضابط الحقيقى لانتهاء الفنان أولانتهائيته . أى أن الكاتب الأوربى المعاصر يناقش مأساة المصير الإنسانى الكبرى ومع ذلك فهو لامتمى . لأن مناقشة المأساة الوجودية فى ذاتها تم على المستوى الفردى فقط . والانتهاء عند الفنان الغربى موقف طبيعى فى مواجهة حضارة بلغت ذروة تألقها الاجتماعى والتكنولوجى . أما الكاتب العربى ، فالمأساة الاجتماعية فى بلاده تجعل من الانتهاء قدره . لهذا ينبثق معنى المأساة فى أدب نجيب محفوظ من وجهة نظر المتمدن إلى المأساة .

والمأساة في حياة الشعب المصري عميقة الجذور . ولا شك أن العنصر المأساوي في حياة البشر جميعاً هو العنصر الغالب على وجدانهم منذ كانت هناك حياة . غير أن تاريخ هذه المنطقة من العالم كان يرسب في أعماقنا عبر العصور إحساساً طافحاً بمرارة الحزن وعار الهزيمة . ولا شك مرة أخرى ، أن هذا الإحساس الخاص بشعبنا قد تولد جانب كبير منه ، من خلال الإحساس البشري العام ، أو أن الشعور الإنساني العام بمأساة الوجود الشاملة ، كان القاعدة الأساسية التي بنيت فوقها على طول الأجيال ، التراجيديا المصرية .

وكان لتوفيق الحكيم فضل الريادة في التمييز بين فكرة المأساة عند المصريين وفكرتها عند اليونان ، فقال إن الزمن هو العمود الفقري للتراجيديا المصرية بينما القدر هو المحور التراجيدي في أدب الإغريق . وليس هذا التقسيم مخطئاً ، ولكنه عام . فالإنسان قد عبر عن أزمته مع المجهول ( الذي يواجهه بوجود غير مبرر وصير بشع هو الموت ، الأمر الذي يجعل من الحياة عبثاً في عبث ) ، عبر الإنسان عن هذه الأزمة في ثلاث مآس رئيسية : القدر اليوناني ، والزمان المصري ، والخطيئة المسيحية . وتشابهت فكرة العذاب والبعث بينها جميعاً . بل إن الرموز الأسطورية كطائر العنقاء أو الفينيق أو تموز أو المسيح ، تؤرخ في جوهرها لدلالة واحدة تجمع بين المآسى الثلاث ، ذلك أن المقصود بالقدر أو الزمن أو الخطيئة الأصلية ، هو المطلق في علاقه بالنسبي ، أو الحقيقة في محاولات التعرف عليها . وهذه كلها ليست إلا وجوهاً واحدة للصراع البشري الذي لا يقتصر على أزمة الإنسان مع الطبيعة ، بل يتجاوزها إلى أزمته مع المجتمع . والمأساة الاجتماعية في مصر هي التي تميز التراجيديا المصرية عن غيرها بسماة أخرى لا يفيد معها تعميم تسميتها بمأساة الزمن .

واعتقد أن العنصر الاجتماعي في المأساة المصرية هو الذي دفع بها إلى البقاء ، أو الطفو على تاريخنا الأدبي الحديث . فلا نستطيع أن نفصل بين « أهل الكهف » والمرحلة السوداء في حياتنا السياسية التي رافقت صدورها ، كما لن نستطيع الفصل بين أعمال نجيب محفوظ التي بدأ كتابتها منذ ١٩٣٨ حتى عام ١٩٤٤ حيث كانت الحرية هي القضية الأساسية طوال هذه الفترة المظلمة . أما المأساة اليونانية فقد

توقفت تماماً عن التعبير عن نفسها بعد قيام مسرحها العظيم ، كما أن المأساة المسيحية قد ميّعت جوهرها الذى تكمن عظمته فى الصليب كمرادف لروعة الإصرار ، لا ككفلاء للعالم كما تكمل الأسطورة . إن التقاليد الديموقراطية فى المجتمع اليونانى القديم ، لم تخلق قضايا اجتماعية ملحة ترتفع إلى المستوى التراجيدى . وعند ما انتقلت المأساة اليونانية إلى الآداب الأوروبية كانت المسيحية - بخطيئتها الأصلية - أسبق إلى وجدان الإنسان الغربى . . فنشأت التراجيديا فى أوروبا وهى مزيج من التقاليد الإغريقية فى الدراما ، والإحساس العميق بالمأساة المسيحية . إلا أن هذا المزيج لم يستمر طويلاً أمام الثورات التى اجتاحت أوروبا بعد العصر الوسيط فى مجالات السياسة والاقتصاد والعلم والفلسفة والفنون . حتى إن التراجيديا المعاصرة فى أوروبا وأمريكا تكاد لا تستمد أصيلاً من المأساة اليونانية أو المسيحية بالرغم من اعتمادها على الرموز الكثيرة فيها .

أما فى مصر ، فالأمر مختلف تماماً . إذ تسببت الظروف الموضوعية المحيطة بوادى النيل فى قيام السلطة المركزية المهيمنة على كافة أرجاء البلاد . فمن سهولة المواصلات « النهر » إلى عدم وجود حواجز طبيعية بين مناطق الوادى ، إلى الدورات الزراعية المنتظمة ، كل ذلك ساعد على أن يكون فى استطاع الحكومة المركزية السيطرة الكاملة على جميع الأنحاء ، كما ساعد الغزاة على توطيد دعائم حكمهم . . مما حرم مصر على طول تاريخها من نعم الحرية . ونتج عن هذا الحرمان الطويل من الحرية أن استضافت المأساة المصرية فى وجدان الأجيال ، مجموعة هائلة من العقد ومركبات النقص تأصلت فى كياناتنا شعوراً عميقاً بالأسى والحزن ، جعل المثل الشعبى يدعنا نتوقف إذا ضحكنا كثيراً لنقول « اللهم اجعله خيراً » . . . لهذا يمكن القول بأن جوهر المأساة المصرية ، هو الحرية .

ولا شك أن شعوب العالم أجمع قد عانت من ويلات العبودية عبر العصور ، ولكن الشعب المصرى من بينها جميعاً يتفرد بتاريخ مستمر الحلقات كانت الحرية خلاله هى القضية الرئيسية ، كما كان الشعور المأساوى بها بمثابة مادة اللحام القابضة على هذه الحلقات كلها . وبالرغم من ذلك فإن تسعينتنا للمأساة المصرية بمأساة الحرية ، ليست إلا عنواناً يحتاج إلى تفصيل ، والتفصيل يعيدنا إلى بداية الحديث .

نعود إلى بداية الحديث ، لنفرق بين المأساة من ناحية ، ولنبحث تفاصيل المأساة المصرية عند نجيب محفوظ من جهة أخرى .

فالمأساة الإنسانية هي الصراع غير المتكافئ ، بين الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والمجتمع . ولما كان هذا الصراع هو السمة الأساسية لتاريخ البشر ، فإن الحس المأساوى هو اللون الغالب على بقية أحاسيسهم . ولقد ظل الفن منذ أول العصور ، محاولة الإنسان الدائمة لتجاوز المأساة بالتعبير عنها تعبيراً ذاتياً يحيط بمجمل الظروف الصانعة لها . لذلك كانت المأساة هي فن الإنسان الأول .

والكتب المؤرخة للمأساة اليونانية والمصرية تقول بأن هذا الفن قد نشأ بين أحضان المعبد القديم ، بين طقوسه التى تمزج الرقص بالغناء بالموسيقى فى إيقاع دينى موحد . ويقول هذه الكتب أيضاً إن شياً قوياً بين الأساطير فى التراجيديات المختلفة يؤيد وحدة المصدر المأساوى فى حياة الشعوب ، ويدعم وحدة القالب الفنى الأول الذى استوعب هذه التراجيديات وهو الدراما . فما أشبه ديونيزوس إله الخير اليونانى بأوزوريس إله الخير المصرى ، وما أشبه العلاقة التبعية بين الإنسان والآلهة عند الإغريق والمصريين القدماء واليهود على السواء ، وما أشبه بطولات التضحية والقداء بين بروميثيوس وسيزيف وأوديب وأوزوريس والمسيح . وجوه الشبه هذه فى البناء الأسطورى تقابلها وجوه أخرى فى دلالات الخير والشر والمعرفة (ويلاحظ هنا أن المأساة المسيحية هى امتصاص للتراث العبرى الذى جعل من الخير والشر قضية المعرفة الرئيسية ، وجاء الصليب بعد ذلك ليضيف قضية القداء والخلود . بينما نجد أن المأساة اليونانية تجمع بين هذه العناصر جميعاً فى قضية واحدة ومن تراثها الخاص . وقد تفرعت عن هذا الاختلاف بضع مشكلات . فأوديب يرمز للخطيئة والمعرفة والقداء فى وقت واحد، بينما المسيح هو آدم الجديد ، وأوزوريس يحسد قضايأ أخرى ، وهكذا ) .

أقول إن أوجه الشبه هذه - بمقدماتها ونتائجها - هى التى وحدت المادة الأساسية للصراع فى جميع المآسى : فالله عند اليهود خلق الإنسان على صورته

ومثاله ، والمسيحية جعلت الله إنساناً بالفعل ، والآلهة اليونانية كانت كالبشر تماماً ، هذه المادة الأساسية أدمجت الفن بالدين ، فقد تداخلت عناصرها تداخلاً شديداً : الرقص حول قبور الموتى ، فإنشاد الشعر الجنائزى ، والموسيقى المرافقة للرقص والشعر . . كل ذلك مهد لأن تكون الدراما الشعرية هى البناء التراجيدى الأول ، والاعتماد فى البعث هو المحور المشترك بين معظم الأبنية التراجيدية . والمظاهر البدائية لذلك أن الناس — فى اليونان القديمة — كانوا يتنكرون ويتظاهرون بقتل واحد منهم والاستعداد لتشييع جنازته ، ثم يبعث من جديد . ويرجع بعض المؤرخين أن هذه الحركات التمثيلية كان يقصد بها مناداة إله الخصب الذى يموت فى الأسطورة ليبعث فى زرع أو محصول جديد ، أى أن جوهر المأساة كان قتل إله أو بطل وبعثه مرة أخرى<sup>(١)</sup>.

ولعل الطبيعة التى نشأت عليها الديانة اليونانية فى كونها بعيدة عن الوساطة بين الآلهة والبشر ( فلم تصل هذه الديانة إلى الناس بواسطة الأنبياء أو الرسل والقديسين أو على يد فئة معصومة من الخطأ ) ، لعل هذه الطبيعة هى التى حررت فن التراجيديا من أحضان المعبد والحفلات الدينية وخرجت بها إلى نطاق الواقع والمشكلات الراهنة والبطولات البشرية الصرفة . من هنا تطورت المأساة اليونانية من كونها شعراً خالصاً — بل عبارة عن وحدة متكاملة من الأشعار الغنائية تلقى الجوقة وعبارات من الشعر المنثور يتبادلها الممثلون فيما بينهم — إلى أن أصبحت تقليداً لحديث جدى كامل له جلاله ، فى لغة منمقة بكل أنواع المحسنات الفنية ، وهذه الأنواع توجد فى أجزاء متفرقة من المأساة ، وذلك الحدث يأتى بأسلوب درامى لا قصصى ليظهر النفس عن طريق الخوف والشفقة تظهراً كاملاً ، كما يقول أرسطو فى تعريفه للمأساة بكتابه ( فن الشعر ) . وتطورت الفكرة الرئيسية للمأساة فلم تعد موت البطل فحسب ، بل رد اعتباره بعد موته . ولكنها ظلت بالرغم من ذلك تصور ضعف الإنسان أمام القدر وإن امتد التطور بها إلى أن يتحول الإنسان إلى إله إذا مورست به مختلف وسائل الظلم والتعذيب . ولذلك كان البطل التراجيدى هو الإنسان الذى تنصارع داخله قوى الخير والشر ،

(١) د. صقر عفاجة — المأساة اليونانية — مكتبة الأنجلو — ١٩٦٢ .

كما كان الشباب رمزاً للحياة والخصب. ولذلك أيضاً لم تكن ثمة قضايا اجتماعية ملحة ترتفع إلى المستوى التراجيدي (وإن لم يحل الكثير من المأسى اليونانية من مناقشة مشكلات البشر العادية) . فلم تتبلور عند اليونان قضية القضايا في حياة المصريين « الحرية » كمحور للمأساة ، بل إن يوربيدس في إحدى مآسيه (المستجبرات) يجعل رسول طيبة يتساءل : « من الحاكم في هذه الأرض ؟ » فيرد ثيسوس قائلاً : « الحاكم لا وجود له هنا ، إنها مدينة محررة ، وعند ما أقول محررة أعني أن كل فرد فيها يتناوب الاشتراك في الحكم ، وأن الغنى فيها لا يفوز بحق كان للمفقر » . . وهذا هو الفرق الأساسى بين المأساتين اليونانية والمصرية ، فبينما كانت « المعرفة » أو الحقيقة أو القدر موضوعاً أساسياً في التراجيديا الإغريقية ، نرى هذا الموضوع يشكل عنصراً واحداً من عناصر التراجيديا المصرية .

ولقد كان للدكتور لويس عوض فضل الريادة في تحديد معالم هذه التراجيديا على صعيد الفن في كتابه حول « المسرح المصرى »<sup>(١)</sup> . وقد نلخص لنا ما سبق أن قاله الأب الفرنسى دريتون<sup>(٢)</sup> من أن بواكير التمثيل الدينى في مصر القديمة كانت تشير إلى مأساة عميقة يمسك فيها الإنسان مشعلاً وقضيباً من الفخار ثم « يطفى » لبه بنفسه ويكسر عمود الفخار بنفسه دلالة الاستسلام للمصير الأكبر » كما يقول لويس عوض مفسراً الشعلة بالروح . وقضيب الفخار بالجسد ، وأن بطل هذه المسرحية هو الإنسان الذى تهيه المقادير الجسد والروح ، ثم تسلبه إياهما فيقدم على هذا الفعل وهو منتحب لا يعرف فيما أخذ وفيما أعطى ، ثم يقذف بوجوده إلى قاع البحيرة . وربما كان إلقاء الجسد في البحيرة تعبيراً عن فكرة الخلاص الأبلى أو الولادة الجديدة وبدء الحياة الثانية . غير أن مأساة أوزوريس إله الخصب المملب ، وهى أم التراجيديا المصرية ، تتحدد ملاحظتها بأن تولد إيزيس وأوزوريس خارج الزمن ومن قصتهما مع ست تخرج ملحمة الصراع بين الخير والشر ، ومأساة إله الخصب الذى تنوح عليه مصر كلها بعد الحصاد ، وتحتفل بمقدمه مع الربيع . أى أن للمأساة المصرية وجهين : الوجه الاجتماعى للحرية ، والوجه الوجودى

(١) دار إيزيس للنشر بالقاهرة - ١٩٥٤ .

(٢) قام الدكتور ثروت عكاشة بترجمة النص الكامل ، ونشرته دار الكاتب العربى بالقاهرة ١٩٦٧ .

للحرية . فإذا كان جوهر المأساة هو الحرية بشكل عام ، فلماذا تبلور في شكلها التفصيلي بالخبز والجبن والمعرفة . ولذلك تحولت التراجيديات في مصر القديمة من الشعر الغنائي الخالص إلى الدراما الشعرية فقد كان أوزوريس بطلا مقيداً ، ممزقاً ، وكان التقيد والتمزيق عقاباً على خطيئة محددة تلتقي عند معنى الحرية ، وتتفرع إلى معاني الخبز والجبن والمعرفة ، وبهذا تشتمل على الوجهين الاجتماعي والوجداني للحرية كتعبير متكامل عن جوهر المأساة المصرية . على هذا النحو تفرد أوزوريس ببطولة تراجيدية خارقة فهو يحمل بين جنبيه بذور الخير والشر في صراع معقد ، وهو وحده محور الصراع ، هو نفس منقسمة على ذاتها ، هو إنسان في حرب مع نفسه . ويرجح الكثيرون أن مأساة أوزوريس كائنة في شهوة الخلق أو الرغبة في الألوهية ، ولذلك كانت خطيئته هي أنه إله الخصب ، وإله الخصب بالضرورة إله خاطئ وإله الخصب بالضرورة إله معذب ، كما يعلمنا فريزر صاحب ( القمصن الذهبي ) . وقد انحط المسرح المصري يوم أصبح أوزوريس إله الخصب بطلا بلا خطيئة ، وإلهاً للخير ، وتحولت مأساة الخلق والإخصاب إلى ملحمة طويلة بين إله الخير وإله الشر . ولعل القيمة الحقيقية لكتاب الدكتور لويس عوض تكمن في التفرقة بين الدراما والملحمة ، فهو يقر « أن مصر لم تكن فريدة في هذا الانحراف فقد انحرفت أوروبا كلها نحو أثنى عام بين انهيار المسرح اليوناني وظهور مسرح الرينيسانس . تحولت عن أدب المسرح القائم على فكرة البطل المعذب إلى أدب الملاحم القائم على فكرة البطل المنتصر ولعل ازدهار الملحمة المصرية في العصور الوسطى امتداد لهذا التحول الأصيل » . . ومعنى ذلك أن ثمة فرقاً أساسياً بين البطولة التراجيدية والبطولة الملحمية ، الأولى صراع داخلي في ذات البطل والأخرى صراع خارجي بين ذاتين . ومن هنا يقول لويس : « لسنا نرى للبطل أوزوريس من خطيئة إلا وظيفته وهل في الدنيا أكبر من خطيئة الإخصاب » .

ولا بد من الاستطراد في التفرقة بين الدراما والملحمة ، فالإيمان بالجبر كما يقرر مؤلف « المسرح المصري » هو المصدر الأول للفكرة المسرحية بينما الإيمان بالاختيار هو المصدر الأول للفكرة الملحمية . ذلك أن الإيمان بالاختيار يجعل



صراع الإنسان في هذه الحياة لا مع نفسه ، بل مع قوى خارجية هي الشيطان ، فالأصل في الملحمة أنها صراع بين الله والشيطان « هكنا علمنا دانتي وملتون » . والحضارة الزراعية تقوم على الحكم المطلق والاختيار في نفس الوقت ، لأن قانوناً واحداً أساسياً ثابتاً يحكمها هو قانون العدالة في السماء والأرض « فبالعدالة وحدها تدور آلة الكون وتدور آلة المجتمع ، والعدالة لا معنى لها إلا إذا كان كل ما في الوجود غتاراً وسثولاً عن اختياره » كما يلعب لويس عوض . ولذلك كان الإحساس الملحمي هو الغالب على التكوين التراجيدي للمجتمع المصري ، فهو مجتمع زراعي يؤمن بأن الله أعطانا عقلاً نميز به بين الخير والشر ، وهناك أخيراً الثواب والعقاب . لهذا لم ينتج هذا المجتمع مسرحاً عظيماً بالرغم من النواة التراجيدية الرائعة التي اغتالها الدين المصري القديم بين جنود معابده ، وإنما أنتج الملاحم الشعبية الذائعة الصيت . وليس من الضروري - كما يقول لويس عوض - أن تكون الملحمة شعراً يروى رواية ولقد تكون نثراً لا يروى شيئاً يخرج منه المقال التزالي مثلاً كما نرى في أدب السياسة ويخرج منه القصص الأخلاقي الذي لا يعالج الحياة كما هي ، ولكن يعالجها لينصر الفضيلة أو لينصر الدين أو لينصر الملعدين في الأرض أو لينصر أى شيء في الوجود » .

هذه الكلمات تبدو أهميتها البالغة ، ونحن بصدد إحدى مراحل تطور المساة المصرية على يد نجيب محفوظ ، تلك المرحلة الواقعة بين أعماله ذات الرءاء الفرعوني ، والثلاثية . فالحس المساوي عند هذا الفنان بدأ مع لقاءه المباشر بالواقع المعاصر في « القاهرة الجديدة » لأن الرءاء الفرعوني في أعماله الأولى لم يكن إلا إطاراً فنياً لعبث الفكرة المصرية أثناء الكفاح الوطني ضد الاحتلال البريطاني . فلم تستحب تلك الأعمال جوهر المساة المصرية كما بدت في أعماله التالية ، السابقة على الثلاثية . والثلاثية . أعلنت ميلاد البطل التراجيدي في الرواية المصرية . أما ( القاهرة الجديدة ، خان الخليلي ، زقاق المدق ، بداية ونهاية ، السراب ) فهي التجسيد الملحمي للمساة المصرية كما رآها نجيب محفوظ على ضوء التحريف ، السابق للملحمة . أى أن هذه المجموعة من الروايات - وقد كتبت منذ عام ١٩٣٨ إلى عام ١٩٤٣ - هي خلاصة التجربة المساوية في مصر من خلال التجربة العالمية ، وجذور التاريخ المصري ،

والعربي ، والبناء الاجتماعي المعاصر لنجيب محفوظ . هذه المجموعة من الروايات تشكل فيما بينها سلسلة محكمة الحلقات الملحمة السقوط والانهيار ، عمودها الفقرى مأساة الخزية ، مأساة الخبز والجنس والمعرفة .

من هنا تكون ملحمة نجيب محفوظ حصيلة التجربة الراجعية على الصعيد التاريخي للإنسان بشكل عام . وإذا كانت المأسى الرئيسية الثلاث تلتقى في جوهرها عند حدود متشابهة فإن المأساة المصرية تختزن في أعماقها هذا الجوهر الشامل لأحزان البشر ، وتضيف إليه عبر تاريخها الخاص ما يتسم به الحزن المصرى من صفات متفردة . فلا ريب أن هذه المنطقة من العالم قد تأثرت كثيرها بالمأساة المسيحية، بل إن هذا الدين عاش في مصر أكثر من ستة قرون ، ولا تزال بقعة ملايين يؤمنون به إلى الآن ، وبالتالي فإن مأساتنا الخاصة التى انبثقت مع مصرع أوزوريس قد تجاوزت مع صلب المسيح . فالتاريخ البشرى عند المسيحية مأساة تنهى بالصليب وآلامه . والضمير البشرى - كما يقول جان فرابييه<sup>(١)</sup> وجوسار - موطن لنزاع لا يفتأ يتجدد بين الإنسان القديم الذى يزرع تحت نير الخطيئة الأولى والإنسان الجديد الذى خلقه التعميد خلقاً آخر ، فالكنيسة هى التى « وجدت فيها البشرية هذا النوع من القلق الذى تبحث عنه فى المسرح » على حد تعبير جوليان بندا ، ولو أنصف لقال مع فرابييه وجوسار إن كل الأديان درامية الروح ما دام الإنسان فيها يواجه مقدوره . المأساة المسيحية تختلف عن المأساتين المصرية واليونانية فى اتخاذها من البشرية كلها مادة رئيسية للدراما . ومع أن الخطيئة فالتكفير فالغفران هى الحلقات الثلاث فى كل مأساة ، إلا أن هذا الثلاث يكسب فى المسيحية دلالة التعميد والشمول على الجنس البشرى كله . أى أن المأساة لا تتم على المستوى الفردى - الرامز فى نفس الوقت إلى الإنسان - كما نرى مأسى اليونان والمصريين وإنما تعالج قصة البشرية مباشرة . ففى تمثيلية « آدم » التى توجد مخطوطتها الوحيدة فى حوزة مكتبة « تور » - ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثانى عشر ، ومؤلفها مجهول الاسم - تشمل التمثيلية على ثلاثة أجزاء : سقوط آدم وحواء ، ومقتل هابيل على يد قابيل ، وركب الأنبياء لإعلان قدوم المسيح . سوف نكتشف أن

(١) « المسرح النبى فى الصور الوطنى » - ترجمة الدكتور محمد القصاص - المؤسسة المصرية العامة للنشر - ١٩٦٣ .

فكرة القدر اليوناني غير المبرر ، تكاد تختفي ، وتحتل مكانها فكرة الخلود .  
ينادى الإله آدم ، « ستتابع حياتك كلها في الانشراح ، ستدوم إلى الأبد ، ولن  
يعتريها القصر » وفي مكان آخر « لن نموت ، لن يعتريكما المرض » ، « لن تختشي  
الموت » . . هذا الإحساس العميق بعنصر الزمن والديمومة واللاموت قد تأثرت به  
التراجيديا المصرية أيما تأثر . المسيحية أيضاً تضيف فكرة أن الإنسان مركز  
الكون « لأن العالم بأسره سيكون تحت إمرتكما » ، وفكرة الاختيار « وأمامكما  
صاضع الخير والشر كليهما » وهي الفكرة المحورية في الحضارة الزراعية . تلى ذلك  
مباشرة فكرة الترد « فإذا فعلت ذلك بعدت عن طريق الخطيئة » فالخطيئة هي الترد ،  
والعرفة هي الخطيئة « إن أكلت من الشجرة مت من فورك » . وفقدت حبي ، وأصبحت  
تعس المصير » ولكن الشيطان يقول شيئاً آخر : « إنك منزّه عن الموت » ، « إنها  
شجرة المعرفة » ، « سيرفع الغطاء عن عينيك في الحال » ، . . . « ولن تعود في حاجة  
إلى خوف ربك في شيء » ، بل ستصبح ندّاً له في كل شيء » . والإنسان يهرب  
« القناء » ، ولكنه يتوق لأن يكون ندّاً للمطلق . لهذا يأكل آدم من الشجرة ،  
وفي الحال يعرف خطيئته : « لقد مت الآن » ، « الآن عرفت معنى الخطيئة » ،  
« لا بد أن أهوى إلى قاع الجحيم حتى يأتي من يخلصني » . ويلاحظ جان فواييه  
وجوسار أن آدم هنا يعبر عن أمله في الخلاص ، ولكنه لا يوجه كلمة استعطاف واحدة  
للرب . غير أن آدم لا يلبث أن يواصل : « الآن أصبحت ضائعاً ، لن يستطيع  
إنسان حتى أن يخلصني مما أنا فيه ما لم يتدخل إله الجلال » ، « لن يستطيع أحد  
أن يقدم لي يد العون إلا الابن الذي سيخرج من أحشاء مريم » ، « لا أدرى  
ماذا سيحل بنا بعد أن فقدنا إيماننا بالله » ، « لنس لي إلا أن أموت » .

هذا هو سر التضاعل بين المأساتين المسيحية والمصرية ، فالشيطان  
هو ست ، أما أوزوريس فهو المسيح وآدم معاً « لقد صورتك على صورتك بكل  
دقة » ، هكذا يعتب الله على آدم . لذلك « ملعونة الأرض التي تبغى أن تبلر فيها  
قمحك ، إنها لن تحمل ثماراً من أجلك . إنها ملعونة تحت يدك ، ومن العيث  
أن تحاول استئثارها من أجلك . ستصبح عقيماً ، ولن تنتج إلا الشوك والحسك ،  
وستصبح بذورك ملعونة تحت الحكم الذي قضى به عليك ، ولذا سيعتريها القساد .

بالكد والنصب ستأكل خبزك ويعرق جبينك طوال الليل والنهار ستعيش » ، أما حواء « ستحملين أولادك كرهاً وستلدنهم كرهاً ، وسيقبضون كل حياتهم غارقين في بحر من القلق . هذه هى الآلام ، هذا هو الخراب الذى ألقيت بنفسك فيه ، أنت وذريتك . وكل من سينحدر منك سيكون على خطيتك » ، وطما معاً : « منذ الآن ستعرفان الجوع والتعب ، ستعرفان العذاب والألم خلال أيام الأسبوع جميعاً . ستكون إقامتكم فوق الأرض إقامة مسينة . ثم تموتون فى نهاية الأمر ، ولا تكادون تدقون الموت حتى تذهبوا إلى الجحيم من فوركم . ستكون الأرض مأوى لجسامكم ، أما أرواحكم ، فإلى الجحيم مأواها حيث يقف لها الملاك بالمرصاد » ، ويعود اللفز فى المسيحية من جديد حين يأمر الرب أحد الملائكة بأن يقف على باب الفردوس « واحرص على ألا يحصل على القسرة أو الإذن بمس فاكهة الحياة بل سد عليه الطريق بهذا السيف المتوهج » . وتكرر مأساة قايين وهابيل فيتأكد لدينا أن « الأرض خطيئة » فى المأساة المسيحية ، فإله يقبل الخروف قرباناً ويرفض محصول الأرض . وكما لعنت الأرض بسبب آدم ، لعنها الرب ثانية بسبب قايين . ويتضح الرمز الجنسى للمسيح حين يأتى أشعيا يتلو نبوته : « سيخرج من جذع يعى قضيب ، وتنبت من جذعه زهرة تحمل عليها روح الرب » ويقول : إن النبوة وجدت فى « كتاب الحياة » وأنها ليست حلاً بل « رؤيا » . ويكمل أن العذراء تحمل « ثمرة الحياة » وتلد يسوع « الذى يخلص آدم من العذاب » ، وهذا ما يؤدى إلى إحياء « الأمل » . ويأتى المسيح فعلاً ، ليصلب ويموت فداء للعالم ، ثم يقوم من بين الأموات فى اليوم الثالث ، ويصعد إلى السماء منتصراً للبشرية جمعاء .

\*\*\*

لقد حاول أحد المفكرين السوفيت فى كتاب له بعنوان : « أصول الدين » أن يرجع بالمسيحية كلها إلى مأساة أوزوريس مرجحاً أن شخصية المسيح لم توجد قط . ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه الفكرة بالنفى أو الإثبات . غير أننا لا نتردد فى القول بأن الجزء الحديث فى المسيحية ( فالجزء الأول عن آدم هو امتصاص للتراث العبرى ) قد تأثر تأثراً كبيراً بالمأساة المصرية . على أن هذا الواقع

لا يبنى تأثر المأساة المصرية في تطورها بالمسيحية . خاصة وأن مصر كانت في مقدمة البلدان التي استقبلت المسيحية منذ نشأتها تقريباً وظلت الديانة الرسمية بضعة قرون . فكان ثمة تفاعل حضارى بين الفكرتين المسيحية والمصرية ما تزال لها رواسبها في النفس المصرية عند المسيحي والمسلم على السواء . وربما كان الطابع الملحمى الذى ساد الآداب المصرية في العصر الوسيط هو نتاج التأثير المتبادل بين تراجيدية البطل المصرى أوزوريس - إله الخصب المعبود - وقصة الله والشيطان التى نقلتها المسيحية عن اليهود . وربما كانت هذه هى الجذور الغائرة في وجداننا القنى التى أدت إلى ما يشبه القوضى في تاريخنا الأدبى الحديث . . .

فقد كتب توفيق الحكيم « أهل الكهف » ، أول مأساة مصرية حديثة في قالب درامى ، بغير أن يولد معها البطل التراجيدى . بينما أعلنت ثلاثية نجيب محفوظ ميلاد هذا البطل في القالب الروائى . ولم يحل هذا التناقض القنى إلا في مسرحية « الراهب » حيث اعتقد أن « أباً نوفر » هو أول بطل تراجيدى في الدراما المصرية الحديثة . أما مجموعة أعمال نجيب محفوظ السابقة على الثلاثية فقد كانت ملحمة روائية لم تشمل على أية بطولة تراجيدية ، ولكن البطولة الملحمية فيها نسجت على نحو خاص منفرد . وسوف نتوقف عند هذه النقطة بالتفصيل فيما بعد . يهنا الآن أن نستأنف الحديث عن التيارات التى أسهمت في تطور المأساة المصرية إلى أن وصلتنا في القالب الملحمى .

• • •

بانتهاء العصر الوسيط وبداية عصر النهضة كان الأدب الشكسبيرى يصوغ التراجيديا الإنسانية على نحو مغاير للأصول الإغريقية والمسيحية على السواء . إن التراجيديا الشكسبيرية - كما يقول برادلى في كتابه المعروف بهذا الاسم - قد اشركت مع مآسى اليونان في عنايتها الأساسية بشخص واحد ، كما أن الأحداث فيها تؤدي إلى موت البطل ، والقصة تصور الجزء المضطرب من حياة البطل ، وهى بالضرورة قصة عذاب ومصاب « يحلان » بشخص بارز معروف ، وهما في حد ذاتهما من نوع لاقت للأنتظار . ويكونان عادة غير متوقعين ومتناقضين مع سعادة سابقة أو مجد غابر . . . ويمتد أثرهما إلى أبعد من دائرة البطل بحيث يحملان

المشهد كله مشهد ويل ، وهما عنصر جوهرى فى التراجيديا ومصدر رئيسى للانفعالات التراجيدية وبخاصة عاطفة الإشفاق .

ولقد تطور معنى القدر عند شكسبير من كونه انقلاباً تاماً فى الحظ يحس الإنسان إزاءه بالعمى والعجز وبأنه ألعوبة فى يد قوة غامضة تبتم له فترة قصيرة ، ثم تصرعه فجأة فى كبريائه ، إلى أن أصبح البطل الشكسبيرى يهوى من قمة العظمة الدنيوية إلى الحضيض ولا يثير سقوطه إلا الشعور بالتناقض بين عجز الإنسان والقدرة على كل شئ . ولم تعد الكارثة التراجيدية مقصورة على الحديث المفاجئ غير المبرر ، بل أصبحت هناك مجموعة من التصرفات تولد تصرفات أخرى وهذه الأخرى تولد غيرها أيضاً إلى أن تؤدى هذه السلسلة من الأفعال المتشابهة إلى كارثة بواسطة تسلسل لا مفر منه فيما يبدو . ( وإذا كان نجيب محفوظ قد تأثر بشكسبير كما أكد ذلك مراراً ، فإن هذه النقطة بالذات توضح مبلغ هذا التأثير ) . هذا يفضى إلى حقيقة تراجيدية هامة تقول بأن الأبطال أنفسهم هم علة مصائبهم . « قصة أية تراجيديا شكسبيرية أو أحداً لها لا تتألف بالطبع من تصرفات أو أعمال بشرية فحسب . وإنما الأفعال هى العامل الأغلب . هذه الأفعال هى فى الأكثر تصرفات بكل معنى الكلمة ، وليست أشياء تؤدى فيما بين النوم واليقظة بل هى إتيان أفعال ذات طابع مميز . ولهذا يمكن أن يقال — بمثل هذا الصديق — إن محور التراجيديا يكمن فى فعل صادر عن خلق أو فى خلق يتمخض عن فعل .. » هكذا يقرر برادلى منطقاً إلى أن الصدقة أو القدر ليست إلا حادثاً — غير خارق للطبيعة — يدخل فى التسلسل الدراى دون تدخل شخصية ما أو الظروف المحيطة بالظاهرة « هذا التصرف من جانب القدر هو حقيقة ، وحقيقة بارزة من حقائق الحياة البشرية ، ولهذا فإن استبعادها كلية من التراجيديا يعنى فى عرفنا التنكر للحقيقة بل فضلاً عن هذا ليست مجرد حقيقة . لأن يبدأ الناس طائفة من الأحداث ثم لا يستطيعون أن يحسبوا حسابها أو يسيطروا عليها ، تلك حقيقة مؤسمة » ( وهذه هى النقطة الثانية التى لا يمكن تجاهل أن نجيب محفوظ قد تأثر بها إلى أبعد حد ) وقد أضاف شكسبير إلى الحقيقة التراجيدية أنها نتاج الصراع الداخلى

والصراع الخارجى معاً . ولعل هذه الإضافة لم تتحقق من قبل إلا فى التراجيديات المصرية ، حيث كان سبب نموذجاً للقوى الخارجى ، وكان أوزيريس يحمل بين جنبه صراعاً داخلياً « بينما كانت التراجيديات الإغريقية المعاصرة مقصورة على الصراع الداخلى ، والمأساة المسيحية مقصورة على الصراع بين الله والشيطان ، ولذلك تحولت إلى الإطار الملحمى طوال العصور الوسطى » . . وهنا يفضل برادلى أن يستخدم تعبير « القوة الروحية » كرمز للصراع الخارجى والداخلى معاً ، كالخير والشر والمبادئ العامة والشكوك والشهوات والدماسيس والأفكار ، وكل هذه تدفع البطل التراجيدياتى للسفر فى اتجاه ما ، يعجز أحياناً عن مقاومة القوة التى تسوقه فى هذا الاتجاه مهما كانت النهاية مدمرة « ولا بد لمواجهة هذه الظروف من شئ » قد يكون بوسع رجل أصغر شأنًا أن يحققه ولكن البطل لا يستطيعه . إنه يخطئ عن طريق التصرف أو التقاعس عن التصرف . وهذا الخطأ باتحاده مع أسباب أخرى يجلب عليه الدمار » . إن الحقيقة التراجيدياتية تتجاوز كثيراً حدود التراجيديات ، ولذلك فالانطباع الراسخ للمأساة عند شكسبير هو ( الضياع ) الذى يدعنا نحس بالشخصية وكأنها لم تأت إلى العالم إلا لتلقى هذا المصير المؤلم . ( والضياع هو أولى حلقات ملحمة السقوط والانهار عند نجيب محفوظ ، ونموذج الضائع يستمر عنده فى بقية الحلقات ) ، فالكل باطل هو شعار العزاء الذى لا يقود إلى معرفة السر أو حل اللغز ، لذلك يحسن استبداله بكلمات أراجون : عند ما يفتح الإنسان ذراعيه ليستقبل الدنيا ترسم خلفه علامة الصليب .

من المسلم به - يقول برادلى - أن هذا المبر أو اللغز لا يحل بلغة الدين . بل إن الفنان العظيم - كشكسبير - لا يملك سوى استقطاب عناصر المأساة فى موضوع صارومية ، فلا ينبغى أن نصف شريعة ما أو نظاماً أخلاقياً أو القوة العليا فى العالم التراجيدياتى بأية صفات خيرة أو شريرة أو حتى قدرًا محتوماً ، فلا يبدو الفرد مسيئاً إلى أية شريعة أو قوة عليا ، ولا يبدو ضحية لجمعية من الظروف الخارجى « وهذان الرأيان يناقض أحدهما الآخر ولا يستطيع أى رأى ثالث التوحيد بينهما » ومن هنا يشتد التوتر التراجيدياتى ما دامت الشخصية ليست مجرماً يستحق العقاب ولا ضحية لمجرم آخر لا يعاقب . إنهم « مهما كانوا عظمين فلان

خطأهم بعيد عن أن يكون السبب الوحيد أو الكافي في كل ما يلحقون من عذاب ، أو كما يعبر شكسبير في مسرحية « هملت » على لسان الملك قاتلا « أفكارنا ملك لنا . . أما نتائجها فليست من صنعنا » ، إنهم يتصرفون بحرية ، ومع ذلك فإن تصرفهم يكبلهم بالأغلال ، فهم لا يفهمون أنفسهم بخير مما فهموا العالم المحيط بهم ، ففي كل مكان من العالم التراجيدى نجد أن تفكير الإنسان عند ما يترجم إلى عمل ينقلب إلى ضده . ومهما يكن ما يحلم بعمله فإنه يحصل على أبعد الأشياء عن أحلامه . . يحصل على دماره هو شخصياً . ويستنتج برادلى أن هذا يجعلنا ندرك مدى عجز الإنسان ، ولكنه قلما يوحى بفكرة القدر ، ذلك أن الإنسان يبدو كأنه مبعث دماره . وهذا لا يننى بالطبع أن ثمة عوامل مساعدة على تحقيق مصيره البشع ، هذه العوامل التى تدعنا نحس بأنه ( تعس الحظ بشكل فظيع ) . وهنا يطرح مؤلف التراجيديا الشكسبيرية <sup>(١)</sup> مجموعة من الأسئلة ،

— إذا كان الناس يتصرفون وفق خصالهم ، فما الذى يبيهم بالمشكلة الوحيدة التى تقضى عليهم فى حين أنها تكون خفيفة الوطء على شخص آخر ، والذى يجلبها عليهم ، يجلبها فى اللحظة التى يكونون فيها أقل صلاحية لمواجهتها ؟ .

— وما السبب فى أن فضائل الإنسان تساعد فى القضاء عليه ، وأن ضعفه وقصوره متشابك مع كل شيء بديع فيه إلى حد قلما نستطيع معه فصلها عن بعضها البعض حتى فى الخيال ؟

— إننا لا نجد فى تراجيديات شكسبير ما يجعلنا نعتبر تصرفات الأشخاص وآلامهم محددة مقدماً نوعاً ما ، بصورة تعسفية دون مراعاة لمشاعرهم وأفكارهم وما يتخذونه من قرارات . كما أن الحقائق لا تستعرض قط بصورة تبدو لنا مهما كما لو كان للقوة العليا — مهما يكن كنهها — ضغينة خاصة تطوى عليها الجناح ضد أسرة أو فرد ما . أى أنه لا يتولد فينا أى انطباع محدد حول القضاء والقدر الذى ييحم على رب أسرة ما — بسبب جريمة بشعة ارتكبتها أو مروق عن الدين — ما هو إذن هذا القدر الذى تقودنا الانطباعات التى بحثناها الآن إلى وصفه بأنه القوة العليا فى العالم التراجيدى ؟ .

(١) الترجمة حنا إلياس — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر — ١٩٦٣ .



ويجب برادلى « يظهر أنه تعبير أسطوري عن الجهاز أو النظام بكامله الذى يؤلف الأفراد فيه جزءاً تافهاً لا يعتد به . والذى يبدو أنه مجرد — أكثر بكثير مما يفعلون هم — ميلم القطرية وظروفهم ، وهذه تؤدى إلى تحديد تصرفهم والذى هو بالغ من العظم والتعقد جداً قلما يستطيعون معه فهمه فهماً تاماً أو التحكم فى تصرفاته . والذى له خاصية واضحة محددة إلى حد يجعل أية تغييرات تطرأ عليه تولد تغييرات أخرى حتمية دون مراعاة لرغبات الناس وما يبدون من ندم » .

هذا المفهوم الشكسىرى للقدر ، وتلك الموضوعية الصارمة التى تتحكم فى مسار التراجيدى الشكسىرى ، يشكلان السمة الأساسية فى ملحمة نجيب محفوظ . وإذا كانت المأساة المسيحية قد تفاعلت مع التكوين التراجيدى للنفس المصرية ( كما لاحظ يحيى حتى الإحساس بالخطيئة فى رواية زينب ، وكما نلاحظ نحن فى اختيار الحكيم لموضوع أهل الكهف ، وفى اختيار لويس عوض لقضية الراهب ) . وإذا كانت الرؤيا الشكسىرى قد أسهمت فى تكوين نجيب محفوظ الفنى وبلورت إحساسه التراجيدى كما سرى فيما بعد ، فإن التجربة العربية منذ العصر الجاهلى إلى العصر الإسلامى إلى العصر الحديث ، كان لها تأثيرها الفعال فى استجابة الروح المصرية إلى إضافات مأساوية جديدة .

\*\*\*

وسوف يظل للكاتب السورى صديق إسماعيل فضل الريادة فى تحديد معالم التجربة المأساوية عند العرب فى كتابه الهام « العرب وتجربة المأساة »<sup>(١)</sup> . وهو ينطلق من أن التاريخ البشرى حين يبدو سلسلة من مراحل الانهيار المتعاقبة ، دون مبرر منطقي إلا أن العالم يفسد يوماً بعد يوم ، ينصرف التفكير إلى التسليم بأن هناك قدراً لا سبيل إلى رده ، يحتم الانهيار . لذلك كانت المأساة نسيج الحياة وجحيمنا الدوى كما يقول جوته فى « فاوست » . والخطيئة الفاجعة هى خطيئة لانسجامهم أن نهنم بها أحداً ، ومن ثم ليس بمقدورنا أن نفهم وجود قاض يحكم ، كما يقول شيلر

(١) الناشر : دار الطليعة بيروت - ١٩٦٢ .

في « ظاهرة الفاجع ». فالسقوط الذي يبدو من طبيعة الحياة الإنسانية ، يصنع دائماً بيد الإنسان لا بيد القدر. ومن ثم فهو يتناول ما يمكن أن تكون عليه القيم وليس ما هو محتم . وإذا كان ثمة مظهر للضرورة في تجربة الفاجع ، فهو الاعتراف بالسقوط . والاستسلام أمام القدر هو خلاصة التجربة الجاهلية عند صديق إسماعيل . والقدر الجاهلي هو الدهر ، هو الزمن . لذلك كانت الحرب والفروسة من مقومات الوجود البشري ، فن أجعلها ( يبدو الإذعان موقفاً سحرًا ) . وحماية الماضي وقداسته القيم القديمة هي الوجه الفكري للاستسلام ، بينما المغامرة هي الوجه العملي « ما دام الأصل هو القدر الإنساني الصارم ، فهو المقدس الذي لا يمس . وهذا ما يفسر موقف المغالاة والمحموح في الإنسان الجاهلي ، والاندفاع دون تردد أو نكوص » وكانت الإرادة الجماعية صورة القدر في الحياة اليومية لدى الجاهليين ، فصير الفرد هو ما أراده الجميع . والجميع ليسوا أولئك الذين نعيش بينهم فحسب ، ولا الأجداد الذين انقضوا « بل القيم الخلقية التي صنعتها التجربة الإنسانية خلال الزمن وأصبحت راسخة الجذور في الطبع البشري » . أما القضية الرئيسية في الإسلام فهي العلاقة بين الإنسان والله . وهي علاقة قائمة على أساس التسليم بالحقيقة الإلهية « فالمعرفة ليست غاية على الإطلاق » . وعلى الإنسان أن يلحن « لا يمكن أن تقدروا المشيئة الإلهية دون أن يساوره الشك في عدالتها وصابح حكمها » إن هذا الإمكان هو محور المأساة في التجربة الإسلامية ، فالله هو ينبوع الرحمة وسوط العذاب في آن واحد « وليست الحياة الإنسانية إلا تجربة انتظار تزدحم بأعنف ألوان الشعور بالمسئولية تجاه القيم الروحية التي تمثل المصير الخلقى للإنسان . فالإمكان — بالتجربة الإسلامية — هو صورة صارخة للالتزام بالقدر الإلهي الذي ترجع إليه جميع القيم . والتندم هو اعتراف ضمني بأن الخطأ في طبيعة الإنسان . ومنذ بداية عصر الانحطاط تبدأ إذانة القدر « الزمن وغد والقدر عذب غير معقول » وبهذه الصورة يبدو القدر قوة عاتية في طبيعتها العذب والغدر ، وليس لها من سبيل إلا الصدقة العمياء ، وحين تتحكم الصدقة بالمصير الإنساني يتوارى كل ما يدعو إلى الالتزام ، وتتغلغل الريبة في كل موقف حر يقتضى الوعى والتصميم . ذلك أن الإرادة الحرة لا تستطيع أن تمارس فعاليتها إلا في ظل اليقين ، إلا في الإذعان للسن

الخشمية التي تحدد مكانة الإنسان في العالم ، وتحفزه إلى حماية مصيره حين يكون هناك ما يهدد القيم أو يوردها التلوث والسقوط .

وعلى هذا النحو فإن مأساة الانحطاط تتمثل في إعفاء الإرادة الإنسانية من كل التزام ، ولكنها لا تحررها من التمزق الدفين الذي يمثله شعور الجميع بأنهم ضحايا بغير ذنب أو جريرة إلا أنهم غير قادرين إلا على الرفض والانزهاض . وفي هذا التمزق تلوح الدعائم القائمة التي يستند إليها القدر في اقتناص المصائر : الحظ والخرافة والمعجزة والغيب ، وهي جميعاً مظاهر للتعبير الفاجع عن الفرار من المأساة .

\*\*\*

إن الامتزاج العميق بين التراجيديا المصرية القديمة ، والمأساة المسيحية ، والتجربة العربية « الإسلامية بوجه خاص » هو انعكاس أمين للتفاعل الحضاري العميق بين مختلف مراحل تطور تاريخنا من مصر الفرعونية إلى مصر القبطية ( ولا أقول اليونانية الرومانية بلغة الأوروبيين ، لأننا من جهة لا ينبغي أن نسمى إحدى مراحل تاريخنا باسم المحتل ، ومن جهة أخرى فإن الحضارة المصرية في تلك المرحلة قد اكتسبت الشيء الكثير من المسيحية لا من اليونان أو الرومان ، وبالتالي فإن النفس المصرية لم تكتسب شيئاً ذا بال من المأساة اليونانية ، بل إن حروباً سجالات ظلت بين مصر والإمبراطورية ليخضع المصريون للتفسير الروماني للمسيحية (دون جدوى) ، ومن مصر القبطية إلى مصر العربية ( ولا أقول الإسلامية ، لأن الحضارة العربية كانت أعمق من أن يكون الإسلام هو عنصرها الوحيد ، كما أن التجربة العربية مع الإسلام تختلف تماماً عن تجارب الأمم الأخرى مع نفس الدين ) . مصر الفرعونية ، ومصر القبطية ، ومصر العربية الحديثة هي الحلقات الثلاث الرئيسية في تاريخنا القوي . ومن خلال الامتزاج الحضاري العميق بين هذه الحضارات تكونت ملامح النفس المصرية ، وتشكلت معالم مأساتها . غير أن أحدث هذه الحلقات - وأعني به مصر العربية - هي العامل الحاسم في تكويننا النفسي والمأساوي ، لا لأنها أقرب إلينا من ناحية الزمن ، بل لأنها تاريخ مستمر سبقته فترات - تقصر أو تطول - من الانسلاخ والتمزق والبر . فهما كانت

هنالك بقايا فرعونية أو رواسب قبطية في الروح المصرية ، فإن العنصر العربي الحديث هو العنصر الأغلب والأكثر فعالية . هذا الإيضاح هام للغاية عند تحديد عناصر المأساة المصرية في ملحمة نجيب محفوظ . فالأسرة القاهرية المسماة هي الهيكل الروائي في جميع قصص هذه الملحمة .

\* \* \*

تطور فن المأساة من الشعر الغنائي إلى الدراما الشعرية إلى الدراما النثرية إلى النثر الروائي . أي أن التراجيديات تراوحت بين البناء الدرامي والبناء الملحمي . ويلاحظ برادش أن « التراجيديات تنمى في نظر القرون الوسطى قصة أكثر منها تمثيلية » ويدعم لويس عوض هذه الملاحظة بقوله إن فترة ازدهار الملحمة المصرية كانت العصور الوسطى . ولقد تسبب تخلفنا الحضارى الشديد ، ولقائنا بالفكر الأوربي منذ نهاية القرن التاسع عشر في اضطراب أدبنا وفنوننا اضطراباً عظيماً . . . فليست لدينا مرحلة كاملة محددة يمكن تسميتها بحجم بالمرحلة الكلاسيكية أو الرومانسية . . . إلخ . وليست لدينا التقاليد الأدبية والأصول الفنية الراسخة في هيكالها العام وشكلها الكلى . . . وإنما كنا نستعير من قوالب الأدب الغربى بعضاً من جزئياتها المتفرقة لا في تصورها الشامل . لهذا ولدت المأساة الرومانسية على يد هيكل قريية الشبه من التراجيديات المسيحية ، ولهذا أيضاً ولدت « أهل الكهف » خالية من البطل التراجيديات بالرغم من تكوينها الدرامي . كذلك كتب نظمي لوقا « رقيق الأرض » — التي دعاها فيما بعد بالمغتصبة — متأثراً إلى حد كبير بالمأساة اليونانية .

وأصدر نجيب محفوظ مجموعة من القصص ذات الرداء الفرعونى لم تعرف قط طريقها إلى دنيا المأساة . وكان صادقاً إلى أبعد حد حين توقف فجأة عن هذا اللون من التأليف ، ليدخل مباشرة إلى ذلك العالم الكبير ، ليدخل مصر المأساة . وكما كتب الحكم أول مأساة مصرية في العصر الحديث بغير أن تتضمن أية بطولة تراجيديات ، فإن محفوظ بدأ صياغة مأساة القاهرة الجديدة ، خان الخليلي ، زقاق المدق بداية ونهاية ، السراب . في رداها الملحمي الذى يمتص الصراع بين الخير والشر دون أن ينتصر الخير قط . ذلك أنه في صدقه مع تاريخنا الاجتماعى والسياسى لم يخضع لتعريف الملحمة الذى ساقه لويس عوض في ثلاث نقاط :

« الصراع مع قوى خارجية ، نصرة المعذبين في الأرض ، البطل المنتصر » . أكثر من ذلك أن نجيب محفوظ لم يكتب هذه المجموعة من الأعمال في ذهنه أي تصور لبناء ملحمة . لقد كتبها كروايات مستقلة عن بعضها البعض . لكنه كتبها في ذهنه - بكل تأكيد - تصور شامل للمأساة مصر : يبدو هذا التصور واضحاً من اختياره للشعب المصري ذى التاريخ الطويل المعذب ، وشريحة البرجوازية الصغيرة التى تعاني ويلات وضعها السياسى والاجتماعى والاقتصادى المزق ، فى فترة ما بين الحربين . كتب نجيب هذه الروايات بوجدان المنتمى إلى المأساة ، ولكنه منتم من نوع خاص ، منتم فى أزمة . كتبها نجيب بروح الممثل لحيل المزعجة ، جيل المأساة ، جيل الانتهاء والرفض فى آن واحد . لذلك كانت هذه المجموعة من الروايات ، تمثل فيما أرى ، ملحمة السقوط والانهار ، ولم تكن قط ملحمة الانتصار .

الصدق الفنى البالغ الصرامة ، هو السمة البارزة فى أدب نجيب محفوظ . إن صدقه فى اختيار الشكل الملحمة كان تمهيداً طبيعياً لاختياره الشكل الروائى فى الثلاثية التى أعلنت ميلاد البطل التراجيدى فى الأدب المصرى الحديث . « وأكرر أن التناقض بين البطولة التراجيدية والإطار الفنى للمأساة - الذى نتج عن اضطراب تاريخنا الأدبى - قد محل فى مسرحية «الراهب» على يد لويس عوض » . يبدو الصدق الفنى عاملاً هاماً فى التوفيق إلى اختيار عناصر العمل الفنى إذا تصدينا للارتباط الملحمة بين روايات نجيب الخمسة ، والعناصر الأساسية المكونة لبنائها .

توفيق الحكيم ولويس عوض ، اختار الثوب التاريخى لمصر المسيحية كقالب درامى للمأساة . أما نجيب محفوظ فالتقى مع الواقع مباشرة . ومعنى هذا أنه التقى بمجموعة هائلة من العناصر المعقدة . التقى أولاً بيوهر المأساة المصرية ، هل هو الجبر أم الاختيار . الحضارة الزراعية تؤمن بالعدالة المطلقة والاختيار المطلق . الحضارة المدنية تؤمن بالجبر الصارم . يقول لويس عوض : « لهذا كله كان المجتمع الزراعى قاسياً فى حكمه على كل خاطئ » ، على كل خارج على العقل ، هو لا يفتقر الخطأ ولا يفتقر الخطيئة . ولقد يدفع الخطي «أو الخاطئ» ثمن خطئه باهظاً . ولكن الإيمان بالمطلقات يمنع الغفران له أو الأسى لمصره كذلك يمنع الغفران له

أو الأسى المصرعه الإيمان بالاختيار ، « المجتمع الزراعى مجتمع قائم على الاختيار . وأبنائه يكثر من الحديث عن القدر وعن القضاء وعن إرادة الله ، ولكنهم فى صميمهم يؤمنون بالاختيار ، ولا يأتون شيئاً يدل على إيمانهم بالقدر . هم لا يجازفون ، هم لا ينتقلون ، هم لا يدخلون معركة إلا بعد امتحان سلاحهم ، هم يؤمنون بالاختيار لأن الإيمان بالاختيار معناه العقاب والثواب » . ثم يقول إن من ينحرف عن «العقل» فى المجتمع الزراعى ، إما أن يكون هدفاً للسخرية وتأديبه يكون فى الكوميديا ، وإما أن يكون مريضاً للغضب ويكون تأديبه فى الملحمة حيث ينزل البطل رمز الخير الوغد رمز الشر ويصرعه<sup>(١)</sup> .

نجيب محفوظ يعرف أن الحضارة المصرية فى جوهرها حضارة زراعية يحكمها قانون أساسى هو العدالة فى الأرض وفى السماء . فبالعدالة وحدها تدور آلة الكون وآلة المجتمع ، والعدالة لا معنى لها إلا إذا كان كل ما فى الوجود مختاراً ، ومستولاً عن اختياره . لذلك فإنه — بوى منه أو بغير وى — يصوغ المسألة المصرية فى الشكل الملحمى . فنحن حقاً أبناء الحضارة الريفية التى يحكمها قانون الاختيار ، قانون الملحمة . ولكن ملحمة المسألة المصرية لها سمات خاصة ، لها ظروفها المتفردة . إنها تركة تاريخ طويل مثقل بالعبودية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، إنها صليب ضخم تسمرت على خشبته حرية شعب كامل آلاف السنين . كذلك فالبراجوازية الصغيرة التى عاش نجيب فى لظاها ليست تعبيراً عن الحضارة الريفية وحدها ، إنها تجسيد عميق للقاء الريف بالمدينة فهى تحمل فى جوهرها قيم المجتمع الزراعى ، ولكنها تعيش فى قلب المدينة الجديدة . مأساتها إذاً لا تقوم على الاختيار الناجم عن السكون والاستسلام فحسب ، إنها تقوم أيضاً على أهم الركائز الروحية فى المدينة : الجبر ، الجبر الذى يؤدى إلى المغامرة ، فتصبح حياة الإنسان مخاطرة شخصية مع القدر . الشخصية المدنية إذاً ، هى شخصية قلقلة واثارة ومضطربة ، هى شخصية لا تعرف الأمان فى داخل النفس ولا فى خارجها ، فعلاهم تعتمد هذه الشخصية فى كفاح الحياة وهو طويل مرير ؟ هى تعتمد على شئ واحد هو القدر « هذه النفس تحس بأنها أداة فى يد الله إن كانت مؤمنة وألعوبة

في يد القدر إن كانت غير مؤمنة» كما يقول لويس عوض . للملك كانت شخصية مغامرة ، مخاطرة ، تنجح إلى التسي وتمقت المطلق . ومن هنا كانت القيم والمعايير والمقاييس هي المصطلحات الجديدة في الحضارة المدنية .

نجيب محفوظ يختار البرجوازية الصغيرة لبنائه الملحمي ، ويعلم تماماً أنها مزيج معقد من الجبر والاختيار ، من الريف والمدينة ، من الاستسلام والمغامرة . البناء المعقد للبرجوازية الصغيرة ، هو أكثر الأبنية الطبقة تعبيراً عن المأساة المصرية . فهي الشريحة الاجتماعية الوحيدة المعلقة في الهواء كسيزيف . وهي الشريحة الاقتصادية الوحيدة الهاوية في حضيمض اليأس من المستقبل . وهي الشريحة السياسية الوحيدة التي أنبتت أقصى تيارات اليمين واليسار حيث كان مآلها الدائم عذاب السجن . نجيب يختار البرجوازية الصغيرة واعياً بأنها أعرض وأطول الشرائح الطبقة في مصر ، وأعمقها إحساساً بضراوة المأساة . نجيب يختار الزمن بوعي تراجيدي عميق ، فهو يختار البرجوازية الصغيرة في فترة ما بين الحربين ، وهي المرحلة المأساوية الكبرى في تاريخنا الحديث . نجيب يختار الأسرة القاهرية المسامة وهو على وعي فذ بأن الإسلام هو العنصر الروحي الوحيد الذي يلتقي مع طبيعة البرجوازية الصغيرة المصرية في المدينة .

الإسلام هو «سوط عذاب وينبوع رحمة في آن واحد» كما يقول صديق إسماعيل ، البرجوازية الصغيرة المصرية هي ملتقى شعار الريف «الله المتقم الجبار» وشعار المدينة «الغفور الرحيم» كما يقول لويس عوض ، الإسلام إذاً يلتقي مع البرجوازية الصغيرة أعمق لقاء وأصدقفه فهو التعبير الروحي الوحيد الملائم لتكوينها المزدوج . الإسلام أيضاً هو العنصر الغالب على وجدان الحضارة العربية الحديثة ، وهي الحلقة الحضارية الأكثر معاصرة في التاريخ المصري ( وهذا هو الفرق بين توفيق الحكيم ولويس عوض من جانب ، و محفوظ من جانب آخر ، فقد كان لقاءه المباشر مع الواقع المصري سبباً رئيسياً في بحثه عن التفاصيل المكونة للتراجيديا المصرية ومنها الإسلام ، بينما كان تجريد الحكيم ولويس عوض سبباً رئيسياً في التعميم واختيار المسيحية هيكلًا للتراجيديا ) .

لا نستطيع أن نهمل بعد كل ذلك أن نجيب محفوظ الإنسان هو ابن البرجوازية الصغيرة المصرية في مدينة القاهرة ، وأنه عاش في يناعة شبابه مرحلة السقوط

والانهار في تاريخنا السياسى والاقتصادى والاجتماعى الحديث . وأنه استراح إلى فلسفات الانتهاء الفكرى إلى قضايا البشر بصور عامة ، وقضية المجتمع المصرى بصورة خاصة ، وأنه اتخذ موقف الرفض-الحاسم لكافة القيم المهترئة في هذا المجتمع ، أو في العالم . وأنه اطمان إلى الشكل الفنى الذى يستوعب الانتهاء إلى المعذنين ، وهو الملحمة . وانتهى بالصراع بين أبطاله والقوى الخارجية إلى الهزيمة — لا إلى النصر الملحمى — انتهجاً لمبدأ الرفض الذى صاحب معه فكرة الانتهاء فكان الرفض والانتهاء جوهرأ أصيلاً لأزمة نجيب محفوظ ، كما كانت الحرية جوهرأ أصيلاً للتراجيديا المصرية .

\* \* \*

« القاهرة الجديدة » هى الحلقة الأولى في التكوين الملحمى لأعمال نجيب الروائية ، التى بدأ كتابتها عام ١٩٣٨ وانتهى منها بتأليف السراب عام ١٩٤٤ . ولعل اختياره الدقيق لعنوان « القاهرة الجديدة » يعكس تحديده المنهجى لطبيعة المرحلة التاريخية التى عاشتها مصر فيما بين الحربين . مأساة القاهرة الجديدة هى الحلقة الأولى في ملحمة السقوط والانهار ، لا لأنها كتبت أولاً من الناحية الزمنية ، ولا لأنها تؤرخ بالتعبير الفنى لإرهاصات الحرب الثانية بينما بقية الروايات تصور مراحل الحرب وما بعدها . إن اختيار مأساة القاهرة الجديدة كافتتاحية للملحمة الكبيرة يعتمد أساساً على تجسيد الأرض الحقيقية للتراجيديا المصرية في ذلك الحين ، وهى حالة « الضياع » الرهيب الذى غلب الإحساس به على بقية مشاعر المصريين في تلك الحقبة المليئة بالقلق والاضطراب والتوجس .. فلم تكن نيران الحرب الأولى تخدم حتى التيهت نيران أولى مراحل الثورة القومية في بلادنا عام ١٩١٩ ولم نكد نظفر بالقليل من مكتسبات هذه الثورة التى لم تنجح تماماً حتى بدأت تتجمع في الأفق سحب الأزمة الاقتصادية الكبرى في العالم الرأسمالى ، ومن ثم انعكست علينا ويلات الأزمة في اغتيال حريات الشعب الديمقراطية ونشأة الاتجاهات الفاشستية والشيوعية في الحركة القومية ، وشيوع البطالة



والانحلال واللبؤس . ومن ثم لم يكن هناك مفر من الإحساس الشامل بالضيايع النفسى المدرس . فالقاهرة الجديدة إذن هى القاهرة البرجوازية الضعيفة التى نشأت حديثاً فى ذلك الوقت فى أوج عصر الاستعمار ، وبين أحضان الاحتلال ، وفى ظل هيمنة العلاقات الإقطاعية وقيمها . القاهرة الجديدة هى كل ذلك ، وبما يتضمنه من تناقضات فى البناء الاقتصادى والاجتماعى والسياسى بشكل عام ، والبناء الإنسانى لمختلف الفئات بشكل خاص ، والبناء الذاتى للأفراد بشكل أكثر خصوصية . وعند ما يستشعر نجيب أن الضيايع هو الأرض الحقيقية للراجلية المصرية حينئذ ، فإن شعوره يصدق مرتين عند ما تقع بصيرته الفنية على أكثر الفئات ضياعاً ، ثم يصدق هذا الشعور ثلاث مرات بل إلى المآلئمة عند ما يضى فى الاستقصاء والتخصيص حتى يمسك بيده « الضائع » النموذجى والفرد فى آن واحد . النموذج الرامز إلى ضيايع مصر كلها تم يتلوج الرمز إلى ضيايع فنته الاجتماعية ، فطائفته الخاصة ، فضيايعه هو شخصياً .

القاهرة الجديدة عند نجيب محفوظ هى قاهرة الموظفين وطلبة الجامعات والتيارات الفكرية القادمة من أوروبا ، فهى قاهرة المثقفين أو قاهرة أزمة المثقفين . لذلك كان الضيايع الفكرى هو السمة البارزة على أرض القاهرة الجديدة ، وإن كان الضيايع الاجتماعى بشكل طبيعة هذه الأرض ، وجوهر مأساتها . والمقدمة المهيمنة للبناء التراجيدى فى القاهرة الجديدة . مليئة بالتفاؤل . . فالبينات دخلن الجامعة ، والشباب يدخل مع بعضه البعض فى مناقشات خصبة حول الأفكار الجديدة ، و « محبوب » ابن الموظف الفقير فى القرية يتمكن من دخول الجامعة حتى يصل إلى الليسانس ، و « مأمون » الشديد التدين يستطيع أن يجهر بآرائه فى المرأة والمجتمع والقيم الحديثة ، و « على طه » مقتنع بمجتمعية التطور الاجتماعى إلى الاشتراكية والبيئة العلمية ، و « أحمد بدير » يحدد المناخ السياسى بقوله « على الصحافى أن يسمع لا أن يتكلم » ، خاصة فى عهدنا الحاضر . القاهرة الجديدة تضم أولئك الشباب — وكان الفنان باختيارهم شباباً يريد أن يمسد فيهم القاهرة « الجديدة » بمختلف أزماتها وأزماتهم — تضمهم فى بنائها الرحب الذى يضم بقية الشرائع الاجتماعية والأزمات النفسية فى مزيج مركب على نحو غاية فى التعقيد . عندما

يقول محبوب : أنا وألمى هواء ، والأستاذ مأمون قمقم مغلق على أساطير قديمة ، وعلى طه معرض أساطير حديثة ، إنما يحدد بدوره معالم الأزمة الشاملة التي يواجهونها جميعاً بالإضافة إلى الأزمة الخاصة بكل منهم . . فمأمون اعتمد على ركائز الدين حتى أقعده المرض عن اللحاق بالمدارس إلى الرابعة عشرة ، فذاق مرارة العزلة ، وعرف الألم ، وانصهر في أتون تجربة قاسية . أما على طه فقد تزعزعت عقيدته منذ مستهل حياته الجامعية ، وتعرض لآلام التحول الرهيبة .

محبوب وحده كان قلبه في ظلام وعقله في ثورة دائمة ، شعاره الأثير كلمة « طظ » وفلسفته هي الحرية ، ولكنها حرية من نوع خاص ، هي التحرر من كل شيء ، من القيم والمثل والعقائد والمبادئ . . فهل معنى ذلك أن محبوب عبد الدائم قد أعلن ميلاد اللامتنى المصري ؟ إنه يعجب بقول ديكارت : أنا أفكر فأنا موجود ويتفق معه على أن النفس أساس الوجود ، ثم يقول بعد ذلك : إن نفسه أهم ما في الوجود ، وسعادته هي كل ما يعنيه ، ويرى من الجهالة والحق أن يقف مبدأ أو قيمة في سبيل نفسه وسعادتها . غايته من دنياه : اللذة والقوة ، وليس هذا هو اللامتنى . فالقيم — بالفصل — هي مقياس الانتهاء أو اللانتهاء ، ولكن معركة محبوب مع القيم لا تنبع من التصور العيى للوجود ، لا تنبع من التصور الشامل للكون والعالم. لذلك فهو يقول إن فلسفته يجب أن تظل سرية — لا احتراماً للرأى العام فإن من مبادئها احتقار كل شيء — ولكن لأنها لا تأتى أكلها إلا إذا كفر الناس بها وآمن بها وحده . . وليست هذه دعوة اللامتنى إلى الحرية . حرية اللامتنى حرية مفتوحة بل هي لا تتحقق على المستوى الفردى مطلقاً .

اللامتنى لا يطرح مشكلة الحرية هكذا : حريقى أنا « والآخرون إلى الجحيم » ولا يطرحها هكذا : حريقى أنا « والواجب أن أمنع الآخرين حريتهم » بل يقول : حريقى أنا لا تتحقق إلا إذا تحققت حرية الآخرين في نفس الوقت . فالحرية في مفهوم اللامتنى ترتبط عند الفرد بحرية الآخر . اللانتهاء ظاهرة حضارية لم نعرفها نحن إلى الآن ، وإنما عرفها الغرب في ظل حضارة سامقة بلغت الذروة في مجالى التكنولوجيا والمجتمع على السواء ، أما القاهرة الجديدة فلنما تعيش في ظل

مرحلة حضارية شديدة التخلف في كافة المجالات ، لهذا يبدو الانهيار قدراً على أجيال هذه المرحلة ، ناحية اليمين أو ناحية اليسار كما نرى في مأمون رضوان وعلى طه . ويبدو « الضياع » ظاهرة اجتماعية حتمية الوجود كما نرى في محبوب عبد الدائم . محبوب كان ضائعاً اجتماعياً فهو مدين بنشأته للشارع والفطرة . وهو ضائع فكرياً لأن الضياع الفكرى هو انعدام التمثيل الواعى العميق لأى من تيارات الفكر ، واللامبالاة الساذجة بالقيم التابعة منها . والضياع الاجتماعى هو التحلل من وشائج الارتباط بالمجتمع ارتباطاً صحيحاً بالانهاء أو اللانتهاء ، أى أنه ليس احتجاجاً واعياً على فساد المجتمع . وهذا هو الفرق الأكبر بين الضائع واللامتمسك ، فهنا الأخير يكون في حالة من العراء الكامل أمام الذات ، أمام النفس ( لذلك فهو يعيش حياته في كافة أبعادها ومستوياتها ) أما الضائع فهو شخصية مزدوجة أو مثلية . . . إلخ . شخصية ليست مرتبطة (أشد الارتباط) بالذات الفردية ( لذلك فهو لا يعيش حياته ولا يحقق ذاته مطلقاً ) .

القاهرة الجديدة الضائعة هي القاهرة الرومانسية . « إحصان » صديقة على طه تقرأ مجلدولين والآم فرتر والآم رفائيل . إحصان في أزمة خانقة ، فقد نبتت هذه الزهرة الجميلة وسط أشواك برية . الأب يقامر بشرف ابنته مقابل المال ، والإخوة الكثيرون خوة البطون ، والدراسة بالجامعة طويلة طويلة . . . وهى تحب على طه حباً صادقاً ، وهو أيضاً يحبها حباً صادقاً عميقاً ، ومحبوب يتلصص النظرات إلى هذا الحب وفي وجدانه تمشش المغامرات مع جامعة أعقاب السجائر « لست خيراً منها فهى جامعة أعقاب سجائر ، وأنا جامع أعقاب فلسفات » .

هذه كلها ، كانت المقدمة التمهيدية للبناء الراجيدى للمأساة القاهرة الجديدة . وهى بالرغم من كل شيء مليئة بالتفاؤل ، لأن خيوط المأساة لم تكن قد بدأت بعد في التشابك والتعقد والتأزم . لذلك فكل خيط بمفرده لا يصنع الكارثة مهما كان « الضائع » أحد هذه الخيوط وأخطرها جميعاً . البداية الفنية للمأساة تبدأ برسالة صغيرة تلقاها محبوب من والده تقول إنه سقط فريسة لمرض خطير « ومن عجب أنه لا يذكر أن أباه شكوا المرض يوماً ما » لم يكن بين محبوب والامتحان الهائى سوى أربعة أشهر ، لذا مضى يحلث نفسه : لو انتهى أجل

الرجل لولدت آمالي جميعاً . الفنان حريص للغاية على تركيز الزمن ، على الإحساس به كرادف للقدر . ومن هنا يكون هذا الحدث هو البداية الحقيقية للمأساة . أبوه كاتب صغير بشركة الألبان اليونانية بالقناطر ، خلمها ربع قرن مقابل ثمانية جنيهات في الشهر يبدل له منها ثلاثة جنيهات تنهض بضرواته في العاصمة من مسكن وملبس ومأكل .

لهذا السبب يصبح مرض والد محجوب « أزمة نموذجية » لبداية المأساة في أية أسرة برجوازية صغيرة لا تملك شيئاً سوى الوظيفة أو الشهادة . وظيفة الأب مهددة الآن بالضيق ، وشهادة الابن مهددة تلقائياً بالضيق . والضيق إذاً هو جوهر الشخصية الرئيسية في القاهرة الجديدة . محجوب الضائع لا يؤمن بالحرية ، الأدق أنه لا يعرفها « الحرية المطلقة .. طظ المطلقة .. ليكن لي أسوة حسنة في إبليس . الرمز الكامل للكمال المطلق .. هو التمرد الحق والكبرياء الحق والطموح الحق والثورة على جميع المبادئ » . الضيق في القاهرة الجديدة ليس بحالة فردية بل ظاهرة اجتماعية ، فهناك « سالم الإخشيدى » صديق محجوب القديم ، أين هم الآن ؟ كان يقود المظاهرات فيما مضى ، وطلبه الوزير ذات يوم ، فخرج من عنده ليردد هذه الحكمة الذهبية « ميدان الجهاد الحقيقي للطلبة هو العلم » وتخرج بعدئذ ليشغل - قبل أوائل الطلبة - وظيفة السكرتير لقاسم بك فهمى بتوصية خاصة من الوزير في وقت كانت فيه الوظائف مغلفة أمام الجميع . فإذا كانت الثورة الوطنية قد فتحتها ، فإن إرهابات الحرب عادت فأغلقتها . تسوق رسالة الأب ابنه إلى سالم الإخشيدى وفي أعماقه يتوسد مفهوم الضائعين للحرية وتترسب قصة الضيق المشترك بين الاثنين . وهذا هو منهج الفنان في البناء التراجيدي للأحداث . إن اختياره للبداية الفنية للمأساة (مرض الأب) يتفق تماماً مع اختياره للشخصيات . فالإخشيدى هو مركز الجذب لمحجوب .. وهذا طبيعي بالنسبة لتاريخ الفقر والصدع الاجتماعي المشترك . كما أنه طبيعي أن يبدأ محجوب من حيث انتهى الإخشيدى . إن تكرار نماذج الضائعين يدعم القول بأن الضيق ظاهرة اجتماعية . ولكن اختيار محجوب بالذات محوراً للتراجيديا يصور المأساة في قالبها الذاتي المتعدد . الضيق الاقتصادي فالاجتماعي فالنفسي فالفكري والخلقي هو أرض

المأساة في القاهرة الجديدة ، ولكن محبوب هو محور هذه المأساة ، وألغى على المدينة — بعد أن زار أبو المشلول — نظرة شاملة وحتف : يا قناطريا بلدنا وزعى الحظ بين أبنائك بالعدل ، نطق بهذه الكلمات من أعماق اللاوعى . وهو على حافة الهاوية . إن الشلل العضوى يرادف عند محبوب ، الشلل الاقتصادى . هذا التروع من الشلل يملور عناصر المأساة « وجلس على كرسي قريباً من الفراش ثم أطرق مفكراً : هذه أسرة يتعلق مصيرها بحياة رجل مهلم فإذا تحت الجفنين المطبقين ؟ أنجاح أم تشرد ؟ لماذا لم يتأخر هذا الشلل عاماً آخر ؟ . وذكر شارع رشاد باشا الصامت بالخليل ، والقصور القائمة على بجانبه ، والباشوات والباكوات تحملهم السيارات منه وإليه ، والنساء اللاتي يلحن وراء ستائره وبين خمائله . فأين من أولئك والداه البائسان وهذا البيت المتداعى ؟ ؟ وجعل يقول لنفسه : إنه لو كان وريث أحد تلك القصور وأثنى أبوه — الباشا — على الموت لانتظر موته بفارغ الصبر . وتهد من قلب مكلم وقد احتدم النفيظ في قلبه . ثم تسامى وهو لا يتحول عن إطاره : ترى كيف تنهى هذه المأساة ؟ . . إن هذا التساؤل يجرنا إلى الرواء ، إلى الأيام الخوالي التي عقدت فيها الظروف أواصر الصداقة والحب بين محبوب وأمه وإمارات الخوف والرهبة من أبيه ، فلم يكن حزيناً عليه بقدر ما كان حزيناً على الجفنيات الثلاثة . . خاصة بعد أن أعلن الطبيب أنه لن يعود إلى عمله « أربعة أشهر فقط بينى وبين ثمرة كد خمسة عشر عاماً » . هذه عناصر المأساة إذاً في إطار الزمن : لماذا قدر له أن يولد في ذلك البيت ؟ وماذا ورث عن والديه سوى الهوان والفقر والدمامة ؟ أليس من الظلم أن يوصف في هذه الأغلال قبل أن يرى النور ؟ إن جوهر المأساة حقاً أن يكون هذا الضائع هو « الأمل » الوحيد عند هذه الأسرة المنكوبة

قبل أن نراقب الفنان وهو يحرك صور المأساة ، بنهى أن ندرك الفرق بين الشخصية التراجيدية ، والبطل التراجيدى . محبوب وعلى طه شخصيتان مأساويتان . الأول تتسبب نشأته الاجتماعية في ضياعه الإنسانى ، والآخر تتسبب نشأة حبيته في فقدان حبه . . والقدر في الحالين يعنى أن مجموعة من الظروف السابقة على الشخصية تصطلم مع مقومات هذه الشخصية فيحدث التزق المأساوى . كمال

عبد الجواد في الثلاثية بطل تراجيدى . بطولته كامنة في أعماقه التى تشتمل على مجموعة هائلة من المتناقضات تؤدى إلى المأساة . الشخصية التراجيدية مأساتها قادمة من الخارج ، أما البطل التراجيدى فمأساته قادمة من الداخل . ولا شك أن الشخصية والبطل التراجيديين يركزان على الداخل والخارج معاً ، ولكن السيادة للقوى الخارجية في الشخصية التراجيدية والسيادة للقوى المتصارعة في الداخل عند البطل التراجيدى . لهذا السبب ، من الممكن أن توجد أكثر من شخصية تراجيدية في العمل الفنى الواحد بينما لا يوجد أكثر من بطل تراجيدى في العمل الفنى الواحد أيضاً . على طه والإخشيدي وقاسم فهمى وإحسان وغيرهم يمتلكون خواص الشخصية التراجيدية في صورها المتنوعة ودرجاتها المختلفة ، ولكن محبوب هو الشخصية — المحور . لذلك كانت بقية الشخصيات مجرد مرايا للشخصية الرئيسية تكشف جوانبها المتعددة وأبعادها المختلفة . من هنا يكون تحريك الفنان لصور المأساة نابعاً من قضية أساسية هي قضية الضياع ، ومنبعها عن شخصية محورية هي شخصية الضائع . وهذا هو الفرق الآخر بين البطل التراجيدى الذى تنبع صفاته من ذاته ، وقضيته من أعماقه ، بينما الشخصية التراجيدية تنبع صفاتها وقضاياها من صميم « النماذج » البشرية التى تجسد زاوية ما في البناء الاجتماعى القائم .

يحرك الفنان صور المأساة في القاهرة الجديدة من خلال « الضائع » فنعلم أن الحكومة هي طبقة واحدة متعددة الأسر ، وهي تضحي بمصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها . أما البرلمان فإن محبوب يصفه وهو يتمتع في خبث « النائب الذى ينفق مئات الجنيهات قبل أن ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير ، والبرلمان في ذلك شأن المؤسسات الأخرى ، انظر إلى قصر العيني مثلاً ، فبالاسم مستشفى الشعب الفقير وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت على الفقراء » . الحرية هي جوهر مأساة القاهرة الجديدة ، مأساة الضائع مهما أثر بشعاره الساذج « طظ » . ومهما أحس بفرديته المسحوقة وهو يردد بضمير الجمع « نحن نشق على أنفسنا أكثر مما ينبغي ، كأن هذه الحجرة مسئولة عن رفاهية الدنيا » . هذه التناقضات بين ما تضمر الشخصية وما تظهر هي انعكاس أمين للتناقض بين وعيا ولا وعيا . محبوب مثلاً يكذب على زملائه وهو ينقل أثاثه البسيط من الغرفة التى يسكنها

معهم إلى الغرفة الجديدة القائمة على سطح إحدى العمارات بعيداً عن القبول .  
يكلذب محبوب فلا يذكر السر الحقيقي وراء هذا النقل ، لأنه أثار الكذب « على  
إذلال كبريائه » فالضائع لا يعترف بالحفيض الذى سقط فى هاويته ، بل هو  
يمقت مكان الحفيض الأصليين « من هؤلاء العمال الذين يرى لهم على طه » .  
هى سمات البرجوازي الصغير حقاً ، ولكنها سمات الضائع أصلاً فهو لا يعيش  
حياته ولا يحقق ذاته ، لا يحيا فى حالة عراء كامل مع النفس ، أمام الذات كما  
يفعل اللامتسمى . . ولكنه يكلذب . أى أنه لا يصبح هو ، بل شخصية  
مزدوجة ومثثة . . الخ .

كان مرض الأب هو البداية الفنية للمأساة ، وهى بداية عامة . البداية الخاصة  
بالشخصية أو أرض المأساة ، تتمثل من ناحية المظهر المادى فى تلك الغرفة القابعة  
فوق السطح ، والستين قرشاً التى سينفقها طول الشهر بمعدل قرشين لليوم الواحد ،  
وهو لن يسأل إخوانه أن يطعموه « لو سأل على طه ما تأخر أو تردد ، لو سأل  
مأمون رضوان لتزل له عن طعامه ولو كان كسرة خبز . فا الذى يمنعه ؟ الكرامة ؟  
الكبرياء ؟ تباً له . لا تزال فلسفته كلاماً وهراء ، متى يصير رجلاً حقاً ؟ متى يفرط  
فى كرامته وعرضه وكأنه ينفذ تراباً عن حدائه ؟ ! » إنه يجرؤ فحسب على الذهاب  
إلى قريبه الثرى ( سوف نلتقى بهذا القريب أو صديق العائلة الثرى فيما يلى من أعمال  
نجيب محفوظ ، فهو يحمل بين طياته دلالة واحدة ) وهناك يزف إليه نبأ والده  
فيواسيه الرجل ثم يستأذن تاركاً له ابنته الجميلة وابنه الشاب . . إن الفتان يحسد  
معنى الفارق الطبقي فى البناء البرجوازي الحديد ، ومدلوله عند الضائع . الفتاة  
الجميلة هى الرمز الحى للحياة العالية التى « يتأكل قلبه حسرة عليها » ولكنها « حركت  
به إعجاباً مقروناً بالحق ، ورغبة ممتزجة بالتحلى ، فشر فى أعماقه بنزوع قاس  
إلى السيطرة عليها والبطش بها » ، « وشعر محبوب عبد الدائم وهو يعبر حديقة النيل  
بعد انتهاء الزيارة أنعم من الممكن أن ينشأ بينه وبينها نوع مما يسميه الناس بالصدقة ،  
وتفكر فيها . يمكن أن يفيد من هذه الصدقة إذا حدثت ، أم يخرج منها كما  
خرج من زيارة البك صفر الدين » . الشخصية التراجيدية مختارة بعناية لتضفيها  
السمات المأساوية الشائعة فى المجتمع ، صراعها الداخلي ليس صراعاً عظيماً بين

القوى الكبرى ، ليس تجسيدا لعلاقة الإنسان بالكون ، وإنما لعلاقة الفرد بالمجتمع ، وعلاقة المجتمع بالسلطة . لهذا صيغت التراجيديا في إطار الملحمة القصصية لا في إطار الدراما التمثيلية ، فالقوى الخيرة والشريرة تسكن داخل النطاق الموضوعي لا داخل الذات ، وهى قوى اجتماعية محدودة ومحددة لا ترتفع إلى المستوى الميتافيزيقي لقضايا الخير والشر والعدالة والسعادة ، القضايا الكلية لا جزئيات الحياة اليومية . على ضوء هذا الصراع الملحمي بين الضائع والبناء البرجوازي الحديد للمجتمع ، تركز مثله ويتبلور تكوينه الفكرى « يا عجباً ؟ هل من دليل على حضارة الإنسان أكبر من ضرورة الطعام لحياته ؟؟ أليكون هذا الطعام الذى يقتلع من الطين ويسمد بالقاذورات زبدة الحياة وقوامها ؟ وعاد التفكير ؟ والمبدع الحق للمثل العليا ؟ أليس هذا دليلا على أن جوهر الإنسان قذارة وحجارة ؟؟ » كما تبلور تكوينه النفسى « . . . ومن عجب أنه كان عظيم الثقة بنفسه لحد غير معقول . ربما كان مبعث هذا ما طبع عليه من جسارة وجراءة ، وفضلا عن ذلك كان يشارك العامة اعتقادهم فى التفوق الجنسى على الأنثى ، فاعتقد صادقا أن تحية ليست بمنأى عن طموحه » . المرأة دائما — عند نجيب محفوظ — تجسد معنى الصراع الطبقي . محبوب لن يبكى من الجوع ، لن يصرخ مع الجبناء — على حد تعبيره — هائلا يا رب . لن يسرق بالرغم من أن النشل فن سحرى ، والنشال يملك ما فى جيوب الناس جميعا » وقد عرف سادة البلد مغزى هذه الحكمة » نظرتة إلى المرأة نابعة من القاهرة القديمة « أحقر رجل بامرأتين » نظرتة إلى تحية ابنة قريبه الثرى ، نابعة من إحساسه العميق بالطبقية ، وهو إحساس مرهف للغاية يلغى المعنى العلمى الدقيق للفارق الطبقي . فهو يأخذ موعداً من تحية وأخيها للقاء عند الهرم والأثرىات الجديدة . الشاب لم يحضر والفتاة حضرت . وفى أبهاء الهرم يحاول تنفيذ مفهومه الطبقي للجنس ولكنه يخفق إخفاقاً ذريعاً « وقال لنفسه أن فتاة مثل تحية لا تؤخذ كما تؤخذ جامعة الأعقاب » ثم يتمم ساخراً « إن أربعين قرناً تنظر إلى مأساى من فوق الهرم ! » وكأنه يتكلم بلسان مصر كلها . ثم غلبته موجة غضب مفاجئة « فود لو يستطيع أن يقلد القاهرة بأشجار الأهرام المائلة » (إن هذه الرغبة فى التلميز من أدوات نجيب محفوظ الدائمة فى التعبير عن السخط والتمرد ، كما ستلاحظ فى أعماله التالية) .



خيوط المأساة تبدأ وتنتهى لتبدأ من جديد من خلال شخصية وحادث مه والإحساس بالزمن يبدو في تركيز الأحداث تركيزاً زمنياً ضيقاً . فالفنان يعود إلى الامتحان المنتظر ، ليجسد الفرصة الوحيدة والأخيرة كى ينجى محبوب ثمار كفاح خمسة عشر عاماً فقد نجح في نهاية الأشهر الأربعة وراح يترقب أخبار الزملاء ذوي الحسب والنسب ممن تفتح لهم أبواب الحكومة بقدرة قادر . إن العمل التافه الذى أشار به عليه سالم الإخشيدى — بمجلة النجمة — يستحيل أن يقيته . لقد عين على طه بمكتبة الجامعة ، وبدأ مأمول رضوان استعداداته للسفر في بعثة إلى السوريين ، وأحمد بدير استقر على الاشتغال بالصحافة والحصول على الأخبار . أما هو ، فقد قال له رجل صريح إنس مؤهلاتك ، هل لديك شفيح ؟ أنت قريب أحد ممن بيدهم الأمر ؟ أنتستطيع أن تطلب يد كريمة أحد من رجال الدولة ؟ وأدرك محبوب الجزع ! إنه لا يقيم وزناً لإسلام . محبوب ، ولا لإصلاح على طه ( أخبره أنه يكتب موضوعاً حول توزيع الثروة في مصر ) أما شغله الشاغل فهو اتقاء الموت جوعاً ، هو ولديه هذه المرة ( فقد كان الجنيه الذى تسلمه في شهر الامتحان هو الجنيه الأخير من المكافأة التى صرفت للأب المشلول ) . . البناء التراجيدى ليس مقصوداً على اختيار الشخصيات المأساوية وحدها ، وإنما يركز على اختيار الحديث أيضاً ، لذلك لم يضع الفنان شخصيته الرئيسية في مفرق الطرق كما صنع ببقية الشخصيات ، وإنما وضعه على ناصية طريق واحد كان محبوب قد عرف بدايته منذ كان طفلاً ضائعاً إلى أن شل والده وكاد يشل مستقبله . كيف إذا يموت جوعاً من كفر بكل شيء ، وكفر به كل شيء ، ماذا عليه لو نشر في الإعلانات المبوبة بالأهرام يقول : شاب في الرابعة والعشرين ، ليسانسيه ، طوع كل أمر ، عن طيب خاطر يبذل كرامته وعفته وضميره نظير إشباع طموحه ؟ . . بهذا التكوين النفسى لشخصية الضائع ، التقى محبوب عبد الدايم بسالم الإخشيدى . والإخشيدى على الصعيد الفنى همزة وصل تراجيدية بين فصول المأساة ، فقد سد عليه جميع الطرق المؤدية إلى أى شيء غير الضياع . قال له أن التعيين ميسور إذا تنازل لأحد الرجال المعروفين عن نصف مرتبه لمدة عامين ، أو إذا دفع لإحدى المطربات الشهيرات مائة جنيه فوراً ، أو إذا تمكن من استرضاء إحدى السيدات المغرمت بالشهرة بواسطة ما يكتبه عنها في المجلة .

• • •

إن التخطيط العقلي للمأساة ، يتعكس على تكوين الشخصيات ، واختيار الأحداث . فقد بدأ الفنان « القاهرة الجديدة » بوصف يوم نموذجي في حياة الشخصيات . ثم راح يستعرض هذه الشخصيات في علاقاتها العامة والخاصة ببعضها البعض ، ثم أخذ يقسم الأحداث - على الزمن الروائي ( تسعة شهور ) . وكان التخطيط العقلي يمنح الأحداث الصفة ( المنطقية ) حتى إذا خرجت عن المنطق المألوف دعونا الحدث قسراً . البناء التراجيدي عند نجيب محفوظ ، هو صياغة رياضية للشخصيات والأحداث . فصول المأساة تؤدي إلى بعضها البعض فيما يشبه الحتمية ، والشخصيات تتحرك وفق تكوينها الذاتي وظروفها الموضوعية فيما يشبه الجبر الصارم . ومع ذلك توجد اللحظة غير المبررة ، غير المنسجمة مع سير الأحداث وتكوين الشخصيات ، غير المتفقة مع المنطق المألوف ، توجد هذه اللحظة العرشية التي تصف بكل حتمية وكل جبر . وكأن المنطق الصارم عند نجيب محفوظ يؤدي إلى التناقض الحاد .

إحسان همزة وصل تراجيدية جديدة ، بل هي الشخصية الثانية التي تتحرك الأحداث من خلالها في الفصل الثاني من المأساة . لقد فوجئ على طه بانسحابها من حياته ، ومحجوب لا يرى في هذه القطيعة شيئاً مثيراً لليأس « هبها كشيء لم يكن » . ويدين نظرة صديقه إلى الحب لأنها تجعلنا ( نحن المسؤولين عن شقائنا دائماً ) وتكوينه النفسى يستشعر الراحة « إحسان التي طالما أصلته نارا ، فن الرحمة ألا يفوز بها ثالث غيرهما » . ولا تمنعه الحال السيئة التي وجد عليها صديقه من أن يطلب منه خمسين قرشاً ليشتري بها تذكرة لحفل جمعية الضريرات ويلتقي بالسيدة الشهيرة . وفي الحفل تبرز أمامه معاني الفارق الطبقي في اللغة الفرنسية التي يتحدث بها النساء والرجال ويرى أسرة قريبه الثرى ، يرى تحية الجميلة فتحتاج نفسه برغبة جهنمية في البطش والتلمير « ينبغي أن يسود بلا قيد أو شرط » ، ورأى الإخشيدى « ابن الست أم سالم » يحجي برأسه كثيراً من الطبقة العالية وهذه هي الحياة الحققة ، الحياة الممتعة ، الحياة التي ترضى الفرائز جميعاً . الإخشيدى مثله الأعلى ، لذلك كان « المال . المال هو السيادة وهو القوة .

هو كل شيء في الدنيا • وتهدد محجوب عند ما بدأت الأحلام في غزو رأسه، أحلام العظمة التي تترق وجدانه بعنف : لماذا صنعت الطبقات وقسم الحظ وولد في القناطر من هذه الأسرة الثمينة ؟ هذا السؤال لا يفتأ يتردد بين جنبات عقله فيجيبه الفراغ الفكري والضيق بأن يردد صدى السؤال من جديد ، وهكذا في حلقة مفرغة ، لا تعرف الثورة ، في دائرة مغلقة تصبوغ معنى الضياع . المناخ الاجتماعي للضائع يصوره الإخشيدى - همزة الوصل التراجيدية الأولى - فيستعرض محجوب الطرق المؤدية إلى العظمة ، إلى المال ، فهذا يدبر شقته للتملص والحسان والكواكب الحور ، وذلك توصل إلى وظيفته الألامعة بشقاعة ما يسميه الناس بالشذوذ الجنسي . ولم يدعش محجوب لهذا المناخ العبق بالفساد والغفوة والعطن ، فعند ما انفض حفل جمعية القصريرات وانتخب فتاة سمع الممس باسمها قبل اختيارها ملكة الجمال ، أخذ يتمم « كلا لا يدعشنى شيء » . اختيار الموظفين تزييف ، رسو العطاءات تزييف ، ألعاب البورصة تزييف ، الألقاب تزييف ، والنياشين تزييف ، الانتخابات نفسها تزييف ، فلماذا لا يكون انتخاب ملكة الجمال تزييف ؟ •

في هذا الزيف يتحرك الجوهر المزيف في الشخصية الضالعة ، فالأصالة الذاتية المفردة تغيب عن مكونات الضائع الذي يستبدل القيم الفاسدة في المجتمع يقيم أكثر فساداً (وهذا هو الفرق بينه وبين المتمنى الذي يستبدلها بالقيم البانية للمجتمع الجديد، والالامتنى الذي يتعمى تماماً من القيم في حضارة سمها الأساسية الرخاء المادى والمعنوى ، ويصبح جيداً غريباً في هذا العالم ) . هذا الزيف يتيح للضائع أن يتحرك ، وأن يتحرك ضمن همزة وصل متخصصة في الزيف أو همزة وصل ضحية للزيف . وهذه - بالفعل - هتعة البناء التراجيدى عند نجيب محفوظ . إن اختياره لشخصية الإخشيدى كهزمة وصل تراجيدية هو اختيار دقيق لهذا السبب . الشاب الذى ترك قيادة المظاهرات بعد مقابلة خاصة مع الوزير ، والذى عين في وظيفة هامة قبل الأوانل يتوصية من الوزير شخصياً . هذا الشاب هو نفسه الذى يعرض الآن على زميله في الضياع - محجوب عبد الدايم - وظيفة السكرتارية لقائم بك فهمى في الدرجة السادسة فوراً ، مقابل شيء بسيط هو أن يتزوج من

فتاة لها علاقة سابقة وراثة ومستقبل مع قاسم بك فهمى . الإخشيدى إذاً هو همزة الوصل بين حلقات الضياع فى حياة محجوب ، لأنه هو أيضاً يمثل إحدى درجات الضياع ، هو أيضاً من نفس المعلن . الضائع يتردد فى قبول الصفة ، ولكنه تردد الضائعين الذين يرجحون السقوط والانحيار على التماسك والبداءة من جديد . طوال هذه الفترة كان على اتصال دائم بالبداية الفنية للمأساة ، على اتصال معذب بالولديه ، يكتب لهما ما يطمئن بأنه جاد فى البحث عن وظيفة . ولكن إلى متى تستجيب أمعاءهما لهذه الرسائل ؟؟ إلى متى تستجيب أمعاؤه هو ؟ ولكنه فجأة نسى شعار الأثير : طظ . الفنان تسهويه « حيوية » الشخصية الضائعة فيرسم تناقضاتها الصغيرة بعقم . غير أن لحظات التردد لا تتخذ لنفسها مكاناً غائراً فى وجدان الضائع . إن محجوب يحدث نفسه « قرنان فى الرأس ، يراها الجاهل عاراً ، وأرامها حلية نفيسة . قرنان فى الرأس لا يؤذيان ، أما الجوع .. ساكون أى شىء ، ولكن لن أكون أحق أبداً ، أحق من يرفض وظيفة غضباً لما يسمونه كرامة . أحق من يقتل نفسه فى سبيل ما يسمونه وطناً . أحق من يضيع عن نفسه للآلى وهم من الأوهام التى ابتدعتها الإنسانية . كل هذا حق وحصيل . بيد أنى متفعل هائج . لماذا؟ ذلك أن العقل لا ينفرد بتوجيه سلوكنا . وبينما يحدث العقل حكمه ، يخلف الشعور حماقة . فعلى الحكمة أن تفتح الحماقة . ولكن لى أسوة حسنة فى الإخشيدى ، ذلك الفنى الأريب . ظفر بوظيفته لأنه خائن ، ورمى لأنه قواد ، فلى الأمام ... إلى الأمام » .

وفى طريقه إلى الأمام ، إلى الزواج من صديقة رئيسه القادم ، يفلسف المأساة على طريقته . فالزواج مجرد عادة اجتماعية ، وفى بعض البلاد يتعدد الأزواج ، وفى بعضها الآخر تعدد الزوجات ، فليس هناك قانون مطلق للزواج . والشرف قيد لا يغل إلا أعناق الفقراء . أما والداه فلا يستطيع عقله الآن أن يجد حلاً لجميع المشكلات التى ينطوى عليها القدر . الزواج « اليوم » وليس غداً ، وليس هذا تسرعاً . إنه الإحساس العميق بالزمن . الزمن فى مأساة القاهرة الجديدة أن أربعة أشهر فقط كانت باقية على الامتحان عند ما سقط أبوه صريع الشلل ، و « اليوم » عليه أن يتزوج .. إنه لإحساس الفنان العميق بالزمن ، ولكنه الزمن

المترادف للقدر . فمحجوب يدخل على الفتاة الضائعة التي ساقها أبل كثيرة إلى أحضان قاسم فهمي أولاً فأحضانه ثانياً ، يدخل محجوب على عروسه ، يدخل القواد على العاهرة ، فلا تكون سوى إحسان ! إحسان حبيبة على طه التي انسحبت من حياته تحولت إلى هذه الدمية الضائعة بفاعلية الأب المقامر على شرفها والأخوة الجلياع والدراسة الطويلة . القدر إذاً ؟ المصادفة ؟ القدر عند نجيب محفوظ هو الخروج على المنطق المألوف . المنطق الصارم يؤدي إلى التناقض الحاد ! إحسان أحب صديقها بصلق وحرارة ، والسيات تلهب ظهرها بحرارة أكبر . محجوب قضى أربع سنوات مع الكفاح المر من أجل الليسانس ، ثم قضى أربعة أشهر من الكفاح الأكثر مرارة لكي يعيش . الاثنان يفضيان كخطين متوازيين . والقدر ، الخروج على المنطق المألوف ، يحتم على الخطين أن يتلاقيا . إن التقاء الخطين ندعوه مصادفة من حيث المظهر . المصادفة والحظ والحقيقة التي هي أغرب من الخيال ، هي القشرة الخارجية للتكوين الداخلي للشخصية التراجيدية . هذا التكوين يسوق الشخصية إلى مصيرها المحتوم .

عنصر المصادفة في البناء التراجيدي يضيئ على الحدث لونا من العبث ، بالرغم من أن حركة السلوك ومجموعة التصرفات الخاصة بالشخصية تؤدي بالضرورة إلى نهاية شبه محددة . ولكن التقاء نهايتي إحسان ومحجوب يرفع المستوى التراجيدي للمصادفة إلى مستوى القدر . إحسان التي كانت تسيل لعابه وحفله ، تصبح زوجته؟ إحسان حبيبة صديقة الطاهرة تصبح عاهرة ؟ هو محجوب ، يصبح لها قواداً ؟ . . القدر هنا ليس قوة ميتافيزيقية ، بقدر ما هو مجموعة من القوى الاجتماعية — الذاتية والموضوعية — التي تؤدي بالمنطق الصارم إلى التناقض الحاد . فالتخطيط العقلي يمنع الأحداث الصفة المنطقية حتى إذا خرجت عن المنطق المألوف دعونا الحدث قدراً .

الإخشيدي — همزة الوصل التراجيدية بين فصول المأساة — هو أيضاً عنصر قدرى ، أى أنه من القوى الموضوعية الصانعة للقدر في مفهوم الفنان . ألم يتسبب بشكل غير مباشر في مأساة على طه وإحسان ومحجوب؟ . على طه بدأ يترجم أفكاره اليسارية إلى مقالات مكتوبة ، وإحسان أضحت دمية ضائعة تذكر

الأب المقامر على شرفه فلا تستبعد شيئاً ، الأب الذى تعامى عن سقوطها فأوصاها بعشيقها دين زوجها ، « فلماذا لا يوجد أناس على شاكلته ؟ وقد وجد بالفعل واحد ، وما هو يجلس إلى جانبها كزوجها ، كلانا باع نفسه للجاه والمال » . إحسان « نمت » بشرى للضياع كالإخشيدي ومحجوب ولكن لكل نموذج سماته المتفردة . محجوب يتخذ من الحرباية مثالا للتحايل على الحياة مجرد الحياة . ونجيب محفوظ يتخذ من المنطق عملية فكرية لاتصميماً فنياً . لهذا يذكر محجوب الحمسين قرشاً التى اقترضها من على طه . لن يواجهه ، بل يرسلها إليه بالبريد . أليذهب إليه ويقول : لقد تزوجت من حبيبتيك ، وأصبحت قواداً ؟ . . الفنان يجمع أشتات التراجيديا من كافة النماذج ومن كافة الزوايا ومن كافة الأحداث ومن كافة الدلالات لتتركز في بؤرة المأساة « إنه لا يطمع أن تنظر إليه كزوج بالمعنى المفهوم لأنه هو نفسه لا يستطيع أن ينظر إليها هذه النظرة ، وحم أن تراه — في قرارة نفسها — قواداً ، كما يراها — في قرارة نفسه — عاهرة . فهل يمكن أن يسعد قواد وعاهرة معاً ؟ هذه هي مسألته دين زيادة وبلا نقصان ! إنه لا يروم من حياته الزوجية معنى اجتماعياً ، ولا ذرية صالحة ، ولا احتراماً متبادلاً ، كل ما يريده رغبة متبادلة ميل يعادله ميله ، شهوة بشهوة ، وحسه هذا من زواج هو وسيلة لا غاية . . هذه هي بؤرة المأساة على الصعيد الخاص من ناحية ، وعلى الصعيد الفنى من ناحية أخرى . أما على الصعيد الفكرى ، فالقدر يبدو بؤرة المأساة على هذا النحو « تألفت حياتنا بمعجزة . وما كنت أحسب قبل اليوم أن المصادفة تلعب هذا الدور الخطير في حياة الإنسان ، فما أحقها أن تسخر من منطقنا ومن سنن الوجود جميعاً » . . القدر هو التعبير التراجيدي عن مأساة الحرية في القاهرة الجديدة ، مأساة الخبز عند محجوب ، ومأساة الجنس عند إحسان « رأيت من الحكمة أن تنظر فيما بين يديها . إن القلب الذى أيقظه على طه اندثر وذهب ، والأمن الذى لوح لها به قاسم فمضى خاب وانطفأ . فلم يبق لها إلا تلك الغريزة الحيوانية التى أطلقها والداه من عقالها منذ البله » . مأساة الخبز والجنس هي الوجه الاجتماعي للمأساة الحرية في القاهرة الجديدة . المأساة التى قابلها محجوب بالمغامرة ، والتى قابلتها إحسان بالاستسلام التام . هذان الموقفان من المأساة يشكلان فيما بينهما موقف الإنسان المصرى من القدر في تلك المرحلة الباكرة من تاريخنا الحديث ، وهما

موقفان يكمل أحدهما الآخر ، كلاهما ضحية لشر واحدم فما أجدرهما بالتصافي والتعاون .

الضائع كما قلنا يختلف عن اللامتى في أنه شخصية لا تحقق وجودها القردى الخاص ، فهو شخصية مزدوجة ، يحى ذاته الأصلية بساتر سوداء كثيفة من الكذب حيناً ومن الكبرياء والأجوف أحياناً ، وهكذا . وكما اتخذ محجوب فى الماضى من الكذب سلاحاً للبقاء ، فإنه الآن وقد توفر له ضمان البقاء يريد أن يتمتع بحياته الاجتماعية على أكمل وجه ، وأن يقدر مظاهرها الكاذبة ، التى يكبرها الناس جميعاً ، واشتدت إليها حاجته ليخفى بها ما فى حياته من شذو .

على هذا النحو يتطور الضائع فى القاهرة الجديدة من الحاجة اليومية إلى كسرة الخبز إلى الحاجة الملحة فى التطلع إلى أعلى ( وهى من سمات البرجوازى الصغير عموماً ، ولكنها تأخذ عند الضائع المصرى شكلاً خاصاً هو ازدواج الشخصية الناتج عن المسافة الطويلة بين الذات الحقيقية والواجهة أو الالفة النيون التى يعلقها خارج ذاته ) ومن ثم تبلور الحساسية الطبقية عند الضائع فى تلك العلاقة القديمة بينه وبين ابنة قريبه الرى « لقد هزمت فى المقبرة يوم الرحلة وتم لى الانتقام » . والانتقام هو أن يقدم زوجته بخيلاء إلى أسرة قريبة على أنها ابنة شحاتة بك تركى من كبار تجار الدخان ! الحساسية الطبقية عند الضائع حساسية سلبية لا ترتفع إلى المستوى الثورى . وسيلتها الوحيدة فى التعبير نفسها هى الكذب ، هى ازدواج الشخصية : « الكذب كلام كالصدق سواء بسواء إلا أنه ذو فوائد » الضائع كما يرسمه الفنان شخصية سلبية ، ولكنها حية فى تناقضاتها التى لا تنهى . التناقض بين الذات الأصلية ولفة النيون . والتناقض بين كليهما والعالم الخارجى . محجوب إذن يعانى الغيرة على « زوجته » . والمناخ السياسى لا يساعد هذه الغيرة على الارتواء ، فكما أن الصحفي عند أحمد بدير خلق ليسمع لا لينكلم ، فإن زميله فى الحانة ( وهو يحاول إذابة ثلوج الغيرة الرابضة فوق قلبه ) يقول : فى مجلس الأوس . كما فى مجلس النواب ، ليس بالمهم أن تفهم ما يقال ، ولكن المهم أن تتكلم . الحانة هى المكانة الوحيد الذى يصوغ بدقة ذروة المأساة ، فالخمر تكشف النقاب عن لا وعى الضائع ، عن ذاته الأصلية ، تعريه من الستائر الكثيفة

السوداء من الكذب ، وتخلع عنه مفاصل الشخصية المزدوجة فيولد محبوب — للحظات — كشخصية واحدة تعبر عن نفسها في وعي كامل : أنا في الحجرة والكبش في الحقل ، امتلاء الحانة بالواردين يدل على أن دستور ١٩٢٣ أفضل من دستور ١٩٣٠ ، ودستور ١٩٢٣ الآن في ضريح سعد مع جثث الفراعنة . مأساة الحرية تطفو دائماً على السطح . مأساة الحبز عانقت مأساة الجنس . الوجه الاجتماعي لمأساة الحرية هو الوجه المتجهم للقاهرة الجديدة . إذا كانت الحرية هي الإشباع الحقيقي لاحتياجات الإنسان ، فإن الطريق إليها هو الوعي بالقوانين العلمية المضرة في الطبيعة والمجتمع . ولذلك كانت سياط الجهل لا تقل سطواً عن سياط البؤس .

وهكذا تتعدد تناقضات الشخصية الضائعة ، يشعر محبوب بالغرابة والوحدة والوحشة « ولم يعد يؤمن بأن الأمر مجرد رفع الصمام عن خزانة البخار كما كان يحلوه أن يقول كلما سئل عن الحب والمرأة » . لقد حاول « اليأس » النهائي من إحسان دون جدوى . كان يتعذب وسط أولئك الشبان الذين يحيطونه ويحيطونها . إنها مثله ترجو أن ينتهي « التمثيل » بحياة حقيقية . ولكن قوة الدفع الأولى — التي أسهمت في صنعها أبدى كثيرة ندعوها القدر — كانت تهوى به إلى منحدر ، إلى قاع بلا قرار . أمهلها في الحياة الحقيقية اعتبره نكتة غير موفقة لأنه يعنى شيئاً واحداً : العودة إلى نقطة الصفر . ولقد غادر هذه النقطة بلا عودة . ما زالت مأساة الحبز تتعاقب مع مأساة الجنس وتغمرها بالقبالات النافحة على مصبر الحرية « وتفكر في كلامه قليلاً فوجد أنه يتكلم كما يتكلم القوادون بيسر وبغير مبالاة . وسر لمقدرة ، وعداها فوزاً مبنياً لفلسفته وإرادته . وتفكرت إحسان كذلك طويلاً ، فلم تلبث أن اقتنعت بما فيه من حكمة وبعد نظر » . الوجه الاجتماعي لمأساة الحرية يسود . غير أن مأساة الحبز والجنس لا تكتمل حلقاتها إلا بمأساة المعرفة . لتكون المعرفة في بعدها الاجتماعي . والضياح الفكرى المدمر يتربع على عرش اجتماعي مائة في المائة .

المأساة بكافة أبعادها مستمرة ، شبح مأساة الحبز يحجم على قلب محبوب كلما تذكر والدين اللذين لم يرسل إليهما ملياً . والشبح يكمن خلف مأساة الحرية :



هل تبقى الوزارة أطول فترة ممكنة ؟ هل يبقى قاسم بك فهمي ؟ . . إذا بقيا بقيت  
 المأساة في عار الهزيمة ، وإذا ذهب بقيت المأساة في نفس العار ، بل في أبشع  
 مظاهره « البر بالوالدين شر إذا عاق سعادة الابن ، بل كل ما يعوق سعادة الفرد  
 شر » شعارات الضائع تكمل بعضها البعض . الضائع في تناقض أسامي مع  
 اللامتضى لأن اللامتضى يستشعر المأساة في أعماق نخاعه . والضائع في تناقض  
 أسامي مع المنتضى « ومن عجب حقاً أن مأمون رضوان وعلى طه نقيضان ،  
 ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معاً إلى أعماق السجون غير مرق  
 بين عابده والكافر به » ، إلا أن التغير السياسي لا يقذف بالضائع إلى سجن  
 جديد . الوزارة ستتغير حقاً ، أما العهد فباق كما هو . . هكذا قالت له إحسان  
 نقلا عن قاسم بك فهمي . . العهد باق كما هو ، والمأساة باقية كما هي . . فلم  
 تعد أحلام الضائع أن تستطيع قلة أو زنة أو نهضة أن تنقاه من حال إلى حال ،  
 وأن ترفعه من طبقة إلى طبقة ( الحساسية الطبقيّة تتأكد وظيفتها السلبية هنا أكثر  
 وضوحاً أو هي امتداد لسليبتها السابقة ) . انحدار الضائع إلى هاوية المأساة  
 يعنى ازدياد المسافة وتعميق الهوة بين الذات ولافتة النيون « . . . ففظط في كل  
 شيء إلا الناس ، على الأقل في العلانية » . وفي المستوى التطبيقي يتطور سلوك  
 الضائع فينتقم من المجتمع بأن يفكر في السطو على نساء الآخرين . تماماً كما  
 هبات له حساسيته الطبقيّة في الماضي أن يسطو على تحية ابنة قريبه الثرى .  
 في هذه النقطة بالذات يؤكد الفنان على بؤرة المأساة . إن محبوب يستشعر الهوة  
 العميقة التي تفصل بينه وبين إحسان كلما ازداد معدل انحداره إلى الهاوية ،  
 « ووجد نفسه يتساءل أيفضل لو كانت إحسان له قلباً وجسداً ، كما يستشعر  
 ضراوة المجتمع البرجوازي الذي فرض عليه أن يكون مقبرته . سمع بعض أصدقائه  
 الجدد يقولون :

« - أما مصر فيستطيع أى حاكم أن يستبد بها دون كبير خطر .

- الواقع أن أى نظام من أنظمة الحكم يستحيل دكتاتورية إذا طبق  
 في مصر .

- هذا وطن (ضربك شرف يا أفندينا) . . . » .

وبحس محبوب بأن حرите التى يتوهمها تذوب شيئاً فشيئاً . إنه (بمثل) حرите ولا يعيشها ، فلا يستطيع أن يحتضن زوجته حضناً خالياً من التفزز ، أو من شبح عشيقها الذى يعرفه جيداً ، الذى يطعمه جيداً . محبوب ليس حرراً فى مجتمع يختلف فيه الابن مع الأب فى مجلس الشيوخ « أما فى البيت فكلانا متفق على أن أنجح سياسة مع الفلاح هى السوط » . محبوب ليس حرراً لأنه شخصية مزدوجة فى المظهر والجور على السواء « إن بدلة التشريرة الحقيقية هى ثوب الرياء فلا يغتنى ذلك » . محبوب ليس حرراً لأنه فى ظل رخائه المفتعل لم يذكر والديه بيلم واحد . فالخيز والجنس يتعاقبان فى مأساة واحدة : الوالدان والخيز ، إحسان والجنس . الجنس مأساة إحسان فهى ترفض « خيانة » محبوب مع أحد أصدقائه ، وتتعطر لاستقبال قاسم بك فهى : ومحبوب بين والديه والخيز وبين إحسان والجنس ، يقشعر بدنه ولا يجد سوى جواب واحد : الانتحار ! ولكن الانتحار يحيمته من الباب الخلفى ، من الباب الذى يصل فيه قاسم فهى فى نفس اللحظة التى يصل فيها والده فى نفس اللحظة التى تصل فيها زوجة قاسم بك ! ويلتمس نادى القصة من هذا المشهد مرراً ليدعو الرواية « فضيحة فى القاهرة<sup>(١)</sup> » وهو فهم غاية فى السذاجة . . فهى اللحظة القدرية التى يستوحيا الفنان من سبر الأحداث فيخرج بها عن المنطق المألوف . هى اللحظة التى يقف فيها الضائع وجهاً لوجه أمام القيم . اللامتى يرفض القيم بوعى كامل وعراء تام أمام الذات . أما الضائع ؟ . الضائع يساوم القيم ولا يرفضها ، يستبدلها بأخرى أكثر فساداً . واللحظة القدرية هى لحظة الصدام بين القيم الأولى والقيم الثانية . هى لحظة الانبهار بمعنى الزمن : أربعة أشهر على الامتحان ، الزواج اليوم ، الفضيحة الليلة أمام الجميع فى مكان واحد . اللامتى يعرف اليأس من الوجود ولا يفاجأ به . الضائع بلغ به اليأس نهايته « فوقف مكانه لا يبدى حراكاً وكأنه يرى فاجعة خطيرة لا تعنيه ولا يتأبط بها مصيره » . إنه — مرة أخرى — القدر : أعجب بها من حقيقة ، أينفى ذلك الكفاح الجبار ولما يتسلم ماهيته الجديدة ؟ أنصأب الحظوظ كالآعمار بالسكنة القلبية ؟؟ . هكذا تمم محبوب ، ولا يكفى أن تهم سالم

(١) إشارة إلى اللعبة التى أصدرها نادى القصة تحت هذا العنوان .

الإخشيدي بأنه صانع القدر ربما كان صانع الفضيحة ، مخرج التثيلية ، ولكنه ليس قطعاً هذه القوة الدافعة إلى السقوط والانهيار ، وارتدى محبوب على مقعده في الصالة ، مرتفعاً يد المقعد، مسنداً رأسه إلى راحته. وكان السكون شاملاً كأنه بيت مهجور ، وكل شيء بموضعه كأن أموراً خطيرة لم تنقلب رأساً على عقب . هل تستطيع روحه النائرة أن تصمد لهذا الشلال العارم من الحظ العاثر ؟ هل يمكن أن ينبري لمواجهة هذه الأزمة الخطيرة بدرعه المعهود : طظ ؟ . وما الحيلة إذا لم يستطع ؟ ما عسى أن يصنع أناني مثله ، لا يهيمه في الدنيا شيء إلا نفسه ، إذا تألب الشقاء على سعادته ؟ أمامه سبيل واحد هو الموت ، تباً لحظه ، كيف انتهى مجده بهذه السرعة الجنونية ؟ .. ألا تكتظ الدنيا بأمثاله من المغامرين الذين ترفق بهم حتى النهاية ؟ .

البناء التراجيدي للقاهرة الجديدة بناء معماري . الضياع هو أرض المساءة . الزاوية الأولى في البناء هي التوازي المحكم بين الضياع الاقتصادي والضياع الاجتماعي والضياع النفسي . الزاوية الثانية هي التوازي المحكم بين القهر السياسي والفساد الاجتماعي . الزاوية الثالثة هي تشابك العلاقة بين فئات البرجوازية المختلفة . جذران البناء القائمة على هذه الزوايا الثلاث هي الخبز والجنس والعرفة . البناء هو مساءة الحرية . هو الحلقة الأولى من التراجيديا المصرية . نجيب محفوظ بهم بهذه الخطوط العريضة اهتماماً بالغاً ، ولكنه بهم أيضاً بالتفاصيل . فالضياع — كأرض للمساةة — هو أزمة التناقض بين القاهرة القديمة والقاهرة الجديدة . وهو يربط البداية الفنية للمساةة ( والولدان الفقيران ) بالنهاية — المفتوحة — للمساةة ، فالشلل العضوي لوالد محبوب ، ينتهي بالشلل الاقتصادي للأسرة كلها عند ما يهيم الابن لأبيه «علم نسول معاً» . الفنان ما يزال حريصاً على التفاصيل . فإن أزمة التناقض المولدة للمساةة تثبت العيين واليسار في المستوى الفكري فيشتبك هؤلاء المتمنون بأرض المساةة اشتباكاً عضوياً . مساةة على طه مرتبطة بمساءة إحسان المرتبطة كذلك بمساءة محبوب . الفنان حريص على التفاصيل أكثر . فمساةة الحرية تثبت على طه الاشتراكي ، كما تثبت محبوب الضائع ، وهمزة الوصل التراجيدية بينهما أزمة إحسان . مساةة الحرية تثبت قاسم بك فهي وصحبوب ، وهمزة الوصل بينهما الإخشيدي .

هزات الوصل دى ضائعة . الضياع هو الشريان الرئيسى فى حياتها . ولكن  
محرص الفنان الدقيق على التفاصيل يختار ضائعاً نموذجياً من بين الملايين بانحصها  
جميعاً ويتفرد من بينها فى نفس الوقت .

البناء التراجيدى للقاهرة الجديدة بناء مزدوج . بناء كلى وجزئى فى آن واحد .  
الكل فيه هو الدلالات الكبرى التى تتضمنها مغامرة الإنسان أو استسلامه للقدر .  
والقدر هو الحصيلة النهائية للمنطق الصارم وهو يؤدى إلى التناقض الحاد . والقدر  
قوة الدفعة الأولى لتكوين الفرد الثانى بالإضافة إلى قوة التركيب الاجتماعى القائم .  
وهما قوتان تدفعان إلى مجموعة من السلوك التى تفضى إلى بعضها البعض فيما  
يشبه الجبر ، وتنتهى إلى الكارثة فيما يشبه الحتمية . والمصادقة كمعصر تراجيدى  
بمثابة المظهر السطحى للقدر . وقف الضائعين من القدر هو المغامرة أو الاستسلام  
كان محجوب مغامراً ، وكانت إحسان مستسلمة . أو قد تولد المغامرة والاستسلام  
فى الشخصية الواحدة ، فقد عاش محجوب عمره مغامراً ، وفى اللحظة الأخيرة « راح  
يتساءل : ترى هل يتكشف الغد عن حياة جديدة أو لم يبق له إلا الموت ؟ » .  
يد أنه غلب على أمره هذه المرة فاستسلم لليأس والقنوط ، وغشيت عينيه سحابة  
مظلمة ، وحاول جهده أن يهيب بروحه المتمردة وضغف بصوت لا يكاد يسمع  
هائساً : ظظ . ولكنها نمت - على خلاف عادتها - عما يكتنه القواد من  
اليأس والاستسلام . المغامرة والاستسلام من المعانى الكلى فى البناء التراجيدى ،  
لأنهما يشكلان صفة واحدة للضائع المصرى . غير أن الاستسلام فى تلك المرحلة هو  
العنصر السائد .

الجانب الجزئى فى البناء التراجيدى يتمثل فى نهاية « القاهرة الجديدة » : هل  
انتهت المأساة باستقالة قاسم فهمى ونقل محجوب إلى الصعيد ؟ . إن الغد سؤال ملغ  
على شفاه الجميع . كما أن الوجه الاجتماعى للحرية هو الوجه الذى طالعتنا به القاهرة  
الجديدة ، بينما الأحداث تعد بوجوه أخرى . لذلك فالرواية تمثل حلقة « الضائع »  
فى ملحمة السقوط والانحيار . والقاهرة الجديدة ما قبل الحرب سوف تستمر إلى  
أن نلتقى معها فى قلب الحرب .

وسوف يظل الضياع أرضاً للمأساة ، ولكن الفنان سيتجول بنا فى بقية أنحاء

التراجيديا . مأساة الضائع هي المخلط الطبيعي إلى عالم نجيب محفوظ التراجيدى .  
لأنها تظل في وجداننا - مهما حدد لها المؤلف بداية ونهاية - متمدة مع السؤال :  
ماذا يكون الغد ؟

ومن خلال التفاعل بين الكلى والخزنى يتحير الفنان شخصه ويحرك فصول  
مأساته ويضع يديه على همزات الوصل التراجيدية . الشخصيات تمتلك في جذورها  
البعيدة وفي قوامها الراهن طاقة ذاتية معبرة عن أبعاد المأساة ، والأحداث لا تنفصل  
عن الشخصيات بل هي الشخصيات في حالة فعل . وتتحرك فصول المأساة من البداية  
إلى النهاية في خط تيميرى مترابط يهمس لنا بصوت أرجوان : عند ما يفتح الإنسان  
ذراعيه ليستقبل الدنيا ترسم خلفه علامة الصليب .

\*\*\*

القدر السائد في ملحمة السقوط والانهار هو القدر الاجتماعي . هو النظام  
الاقتصادي والأخلاق معاً ، ولكن الأخلاق تتصل بالجانب الميتافيزيقي من  
تطلعات الإنسان . لذلك فالقدر عند نجيب محفوظ لا يخلو من الإشارة إلى أصوله  
الميتافيزيقية . القدر في القاهرة الجديدة يشكل إرهابات الحرب العالمية الثانية .  
لهذا كان الخبز والجنس عنواناً شديداً للوضوح لمأساة القاهرة الجديدة ، الملعنة  
التهديدية إلى جوهر التراجيديا المصرية . ولكن الخبز والجنس في القاهرة الجديدة  
يشكلان قضية خاصة بالمتقنين .. والفنان إذن يمس أزمة «المعرفة» من قريب  
وبحساسية مرهفة . الضائع في القاهرة الجديدة هو المثقف .

من أرض المأساة ، من الضياع ، يتقل الفنان إلى بقية أرجاء عالمه التراجيدى .  
من السكاكنى تتقل أسرة «أحمد حاكف» إلى حى الحسين في خان الخليلي .  
من إرهابات الحرب إلى أتنها مباشرة . هذه هي الحلقة الثانية في المأساة . أمام  
الموت وجهاً لوجه ، هنا هو الجانب المصيرى الشامل للحرية . سوف نلتقى  
بالموالدين وأزمتها الاقتصادية مرة أخرى . والقدر وأزمتها الوجودية . والشقيق  
الذى يختطف حبيبة أخيه . والمصادفة كعنصر حيوى في تحريك الأحداث .  
والضياع الذى يتخذ لنفسه شعار «ملعون أبو الدنيا» . أو الضياع الذى يرغم  
واحداً من الناس أن يتاجر علناً بمسد زوجته . سوف نلتقى بمعظم العناصر

المكونة لمأساة القاهرة الجديدة ، لأن الفنان يؤكد استمرارها ، إنها ما زالت باقية . غير أنها فوق أرض الضياع تشتمل على شئ جديد تمثل لنا في الشخصية الجديدة ، شخصية « المضطهد » .

في غمرة الانتهاء الواهن إلى اليمين أو اليسار من التيارات الفكرية الصاعدة لكل ما هو جديد في القاهرة ما قبل الحرب برز « الضائع » تجسداً لجوهر تلك المرحلة ، وفي غمرة الانتهاء المتقدم نوعاً ما في القاهرة الحرب برز « المضطهد » تجسداً لجوهر تلك المرحلة . وبنفس المنهج التعبيري للفنان ، راح يتوهم في الشخصية المضطهدة اللوحات الرامزة إلى ضياع المجتمع ، ويستخلص في نفس الوقت السمات الخاصة المميزة لهذه الشخصية بالذات .

بدأ نجيب محفوظ يكتب « خان الخليلي » عام ١٩٤٠ واختار الزمن الروائي عام ١٩٤١ ، ومعنى ذلك أنه كان يعيش تلك المرحلة الدامية في تاريخنا الحديث . فالحرب تضيف عنصراً جديداً إلى المأساة هو الموت ، والموت يقف بالإنسان وحيداً أمام مصيره ، المشكلة الميتافيزيقية تتألق إذاً ، إنها مأساة المعرفة .

البناء التراجيدي عند نجيب محفوظ بناء معماري ، فالتخطيط العقلي لسير الأحداث وتكوين الشخصيات يقرب من التخطيط الرياضي . خان الخليلي تصيف أنه بناء موضوعي . مفهوم الزمن عند الفنان يصوغ الرواية في امتداد طولي ينطفئ بنا إلى اليمين أو اليسار ، يعلو بنا ويهبط . . ولكنه يستمر إلى الأمام . هذا المفهوم للزمن ينبثق عن الفلسفات المؤمنة بالواقع الموضوعي المستقل عن الذات . بين الزمن والذات مسافة تكفل لكل منهما استقلالاً نسبياً عن الآخر . الزمن الموضوعي ينعكس على العمل الفني في اهتمامه المفرط بـ « الخارج » عن الذات أكثر من عنايته بداخلها . ينعكس أيضاً على مسار الأحداث ، فهي « تتطور » ولا تتمركز أو تدور حول نفسها . هذا المفهوم للزمن يشترك بتصيب وافر في تحديد معنى القدر . يشترك أيضاً في ضياغة معنى الموت .

الحرب والموت عنصران خطيران في البناء التعبيري لخان الخليلي ، وهما عنصران أكثر خطورة في أزمة « المضطهد » . أحمد عاكف يدنو من ختام الأربعين ، فهو « كهل » والفنان لا يفوته أن يؤكد على هذه الكهولة مراراً . وهو يتنقل مع الأسرة إلى خان الخليلي ، من الحى الذى كان « على مرأى ومسمع من الموت

الخفيف . أحمد حاكف أصيب بداء التشبه بالمفكرين ، بعد أن برزت سني دراسته عند مرحلة البكالوريا ، لهذا يحتفظ بمجموعة هائلة من الكتب الصفراء التي لونت عقله بما يشبه الذبول والاستسلام . أحمد حاكف هو « المضطهد » الذي أرغمته الظروف على تربية أخيه الأصغر « رشدي » حتى يتم تعليمه بالجامعة ، واضطرته الظروف أن يعمل والدني وحده ، وامتحنته الظروف بقلب وحيد خال من هموم العواطف . هذا المضطهد هو كيش الفداء — من ناحية المظهر — لأم تعتقد أن المكتوب على الجبين لا بد أن تراه العين ، وأب يعتقد أن الألمان أعقل من أن يضر بواقلب الإسلام وهم يخطبون ود المسلمين .

في القاهرة الجديدة يحرك الفنان مجموعة من الشخصيات في وقت واحد ومنذ البداية . في خان الخليلي يبدأ من الفرد . أرض المأساة معدة . فرشت بالضياع . المضطهد هو ابن هذه الأرض الجاهزة . الفنان يبدأ به ، ومنه ، ليس بحاجة إلى فرش الأرض من جديد . دور والدين في القاهرة الجديدة و خان الخليل دور واحد ، سواء كان الشلل أو الفصل من الوظيفة هو السبب . هو الرمز إلى ضياع هذه الفئة المسحوقة من البرجوازية الصغيرة التي تجعل من الثقافة والعلم والموهل شهادة الميلاد الجديد للأسرة إذا مات العائل أو تقاعد أو فصل من العمل . . . الخ المضطهد مثقف ثقافة صنفاء ، قراءة عامة لا تعرف التخصص ولا العمق ، نزاعة إلى المعارف القديمة . وهو مقتنع بأنه شهيد مضطهد ، وعقريه مقبورة وضحية مظلومة للحظ العاثر . عقدة الاستشهاد هي الأب الشرعي المضطهد . فهو غالباً الابن الذي يضحي بآماله ومستقبله من أجل الأسرة . هذه العقدة تتضخم حتى يقول أحمد حاكف متأسفاً « فانتنا ظلماً أخصب فترة في تاريخ مصر . تلك الفترة التي تسهين باعتبارات السن وإجهاه الموروث ويقفز فيها الشبان إلى كراسي الوزارة » ، عقدة الاستشهاد عند المضطهد تفرخ مركب العظمة ، عندئذ يسقط في وهاد الثنائية أو ازدواج الشخصية ، لا يصبح هو هو ، وإنما تكون ثمة هوة عميقة بين الذات الأصلية « المضطهدة » ، ولافة العقريه الشهيدة . هو حائر بين الأبحاث النظرية والاختراعات العلمية ، لا يدري لأي شيء خلقته موادبه على وجه انتحائي! ازدواج الشخصية من السمات البارزة في التراجيديا المصرية عند نجيب محفوظ .

مأساة الفرد الذى لا يعيش حياته ، لا يحقق ذاته ، لا يحقق وجوده . المضطهد شخصية مزدوجة . يقول أحمد عاكف : «إذا أردت التفوق فى مجتمعنا فعليك بالقحة والكذب والرياء ولا تنسى نصيبك من الغباء والجهل » .

المفهوم الموضوعى للزمن هو تصور «طول» لحركة التاريخ ، فكما أن الأحداث فى حالة «تطور» فإن الشخصيات فى حالة «تجدد» . . الجذور الاجتماعية والنفسية للنموذج البشرى من الملامح الواضحة فى العالم التراجيدى عند نجيب محفوظ . الجذور تسهم فى صناعة القدر . والزمن الموضوعى زمن مستقبل فى المستوى الاجتماعى ، ولكنه زمن عدى فى المستوى القردى . إنه زمن يحمل فى جوفه بذرة المأساة . الجذور بنت الزمن . الجذور والزمن هما القدر ، والقدر روح التراجيديا . . «إذا كنا نموت كالسواثم وننن فلماذا نفكر كالملائكة ؟ . . هينى ملأت الدنيا مؤلفات ومقترعات فهل تحترمنى يدان القبر أو تلهمنى كما التهمت جثتى رية وسكينة ؟ . . الدنيا أكاذيب وأباطيل ، وما المجد إلا رأس الأكاذيب والأباطيل ! وسلم نفسه إلى عزلة عقلية وقلبية مريرة . يش من الحياة فهرب منها ، ولكنه خال وهو يدبر عنها يأساً عاجزاً ، أنه يزهد فيها متعالياً متكبراً » .

الفنان حريص على أن يربط بين حلقات ملحمة المأساوية من خلال الشخصيات . أحمد عاكف يستعير لسان محبوب عبد الدايم « ما العظمة ؟ . . أو . ما العظمة كما تعرفها مصر ؟ أجاب على ذلك بكلمة واحدة : الظروف المواتية » ، « إن الوظائف الكبرى فى مصر وراثية » ، بل هو يستعير الحالة النفسية التى ألت بأمون رضوان ، فقد ألم به هو أيضاً مرض أشقى به على الجنون والموت . هذه العناصر المشتركة بين أحمد عاكف ، والشخصيات الأخرى ، تربط أولاً بين حلقة الضائع فى القاهرة الجديدة ، وحلقة المضطهد فى خان الخليلي . كما أنها تفسر ازدواج الشخصية فى المضطهد ، وثقافته الصفراء .

الجذور تنفرع إلى شعيرات دقيقة موزعة فى جميع أنحاء الشخصية . المضطهد لم يصبح شهيداً بين يوم وليلة . لقد عرف التذليل المفرط فى طفولته ، ثم نهض بأعباء الأسرة المظلمة وهو تلثم دون العشرين ، فطف مع الدنيا — فضلاعن أن



تدله - ساعة واحدة. لذلك كان شعوره العميق بالظلم لا يسكن ولا يهدأ ، بل كان يجد لألمه لغة غامضة. بدأت لافة العبقريّة الشبيهة تتكون ، وأخلت المسافة بين ذاته الأصلية واللافتة تتسع . كان يتسابق على ما يرضى غروره وكبرياه وولمه بالظهور ، تستهويه المعارضة لمجرد المعارضة ، يميل إلى الحزب المغلوب على أمره بصرف النظر عن مبادئه السياسية ، وسرعان ما تمثل نفسه في موقف زعيمه يتلقى ما يتلقى من ضروب الاضطهاد والاعتداء . وفي المستوى الميتافيزيقي ، يحترق شوقاً إلى وقت يتاح له فيه السيطرة على القوى الكونية والاستئثار بمفاتيح المعرفة والقوة والسلطان « أشك أن يحسن لفظة وأن يذوب هيماً . متى يدين له عرش النفوذ اللانهاي فيأخذ ما يشاء ويدع ما يشاء ، ويعبث بمن يشاء ، فيرفع ويخفض ويغنى ويفقر ويحيي ويميت . » تطلعه الميتافيزيقي مرتبط أوثق الارتباط بمأساته الاجتماعية . يبدو هذا الارتباط من خلال رغبته في الانتقام . والتلميز - وهما نفس الرغبة التي اجتاحت محبوباً قبلاً - غير أن الفرق بين رغبة المضطهد في التدمير ، ورغبة الضائع أن هذا الأخير شخصية مغامرة في لقاءها مع القدر وإن استسلمت بعد حين. أما المضطهد فقد عرف اليأس المرير .

الجدور هي التفسير التاريخي للشخصية . الفنان إذا حريص على الماضي ، ولكنه الماضي حالمتحرك إلى الحاضر المتجه إلى المستقبل . الماضي عند نجيب محفوظ في حالة حركة ، والشخصية دائماً في حالة تجلر ، والأحداث في حالة تطور . هكذا نبرر « الأضواء » التي لا يفتأ الفنان يسلط أشعتها على « المضطهد » : الابن ورث عن أبيه تبعته ومرضه ! الماضي المتحرك والأضواء تخالق الشخصية المبررة . هناك فنانون كبار يحاصرون الشخصية في الماضي فقط ، الماضي الساكن . يحاصرونها أيضاً في الظلام . يخلقون شخصيات غير مبررة إطلاقاً . هؤلاء لا يلتفتون إلى موضوعية الزمن . لا يعرفون بها . . فالعبث لا يحتاج إلى مبرر . نجيب محفوظ في تلك المرحلة يبرر كل شيء ، يبرر حتى العبث . يضئ معنى القدر حتى نرى من اتجاه مهم المؤثر معنى اتجاه المأساة في عند ما يرث الابن تبعته أبيه ومرضه ، فإن هذا لا يعني أن « الوراثة » هي محور المأساة . الوراثة أحد العناصر العامة فقط . الوراثة تعني جزءاً عاماً من الماضي ، جزءاً خطيراً في مهني القدر .

المأساة في خان الخليلي هي الحرب والموت. هي في نفس اللحظة مأساة الحرية . فقد عرفت بلادنا خلال الحرب الثانية أبشع صنوف الذل والعبودية . كبلتنا معاهدة الهدان عام ١٩٣٦ بقيود لا ترحم . نشب الاستعمار أطفاله في لحنا ، جعنا ، واستشرى الانحلال والتفسخ في علاقاتنا . تريخ أساطين الدكتاتورية على عرش السلطة . كانت مأساتنا مأساة الحرية . كانت تختلف عن مأساة العالم المشترك بكل ما يملك من رجال وقيم في أتون الحرب . سقطت أوروبا ببرجالها وقيمها في الميدان . تزعزعت ثقة شعوبها . تهاوت أحلامها في حضيض الفرع واليأس . لم يعد الموت ضيقاً يزور الناس بين الحين والآخر ، كان « حياة » الناس الوحيدة في النهار ، وأحلامهم في الليل . تجاوزت المأساة حدود المستوى الاجتماعي إلى المستوى الوجودي الأعظم . تجاوزت المشكلات الجزئية في حياتنا اليومية ، إلى القضايا الكيانية الكبرى في مصيرنا الأشمل .

بلادنا لم تلتق مع الحرب والموت مباشرة ، التقت مع شبح الحرب وشبح الموت ، مع الغارات الجوية المتلاحقة والحريات المغتالة والجوع الرهيب . من هنا كانت الحرية هي قضية المضطهد ، ولكنه لم يتصل بها عن طريق الانتهاء . كان الانتهاء طريقه الطبيعي للتعبير عن الذات المضطهدة . إلا أن ازدواج الشخصية باعد بينه وبين الانتهاء . مأمون رضوان ذو الثقافة الصفراء كان متميماً إلى اليمين ، على أنه لم يكن قط شخصية مزدوجة . كان الانتهاء في حياته تحقيقاً للذات . أما عقدة الاستشهاد ومركب العظمة وغيرها فلم تتح لأحمد عاكف أن يكون متميماً . أتاحت له فحسب تعميق الموت بين ذاته الأصلية ولافنة العبقريّة الشهيدة المضطهد والحرب والموت ، هم ثالث خان الخليلي . فقد عانى أحمد عاكف وبلات أفطع ليلة في حياته ، الليلة الجهنمية التي زلزلت القاهرة زلزالا مخيفاً « لم يميّهم الموت كما أوهمهم . . . أراهم وجهه ، ولكن لم يذقهم طعمه » هذا هو الفرق بين تجربة الموت عند الغربي والتجربة عند المصري . « وشعر أحمد بدنو الموت دنواً جعله يحس تردد أنفاسه على وجهه » . كان خليقاً بالمتصف الأصفر عند مواجهة الموت أن يتأمل فيها وراء الحياة الدنيا من متع الآخرة . ولكن التكوين الذاتي للمضطهد يهمس « لكم يعلبنا حب الحياة ولكم يقتلنا الخوف ، ومع ذلك فالموت لا يرحم » .

مأساة خان الخليل تبدأ من نهاية القاهرة الجديدة . أو يدق القول بأن القاهرة الجديدة ما تزال مستمرة في خان الخليل . لذلك لا تكون البداية التقنية للمأساة هي أزمة الولدين . الفنان يختزل هذه المقدمات أو يضمها ثانياً الأحداث دون أن يتعرض لما بشئ من التفصيل ، لأنه سبق أن أتاح لها فرصة مفصلة في القاهرة الجديدة ولأن القاهرة الجديدة وخان الخليل حلقتان في سلسلة واحدة .

بداية الأزمة في خان الخليل تشتمل على جوهر مأساة القاهرة الجديدة . فالأب متقاعد ، والابن يخافه من الصغر ، بينما كان يجب أمه ، والدنيا ليست بأمة الخنون « فهل يصلق الولدان أن ذلك الكهل الأصلع الخائب قد ذهب ضحيتها ؟ » . بداية الأزمة واحدة ، يختزلها الفنان ليدخل إلى الجوهر الخاص بمأساة خان الخليل ، مأساة البرجوازية الصغيرة مع الحرب والموت .

كانت حياة المضطهد حلقات من القشل . في صباه أحب فتاة يهودية كانت تداعب قسما وجهه بالسخرية « فاستقبح وجهه أكثر مما ينبغي » ، ثم أحب جارتة الحسنة بعد ذلك « فكان عليه أن ينتظر عشرة أعوام ريثما ينتهي من تربية أخيه » . وعرف البقايا فلم يجذب واحدة منهن فأضاف إلى عقده « نقبصة الجنس » ، ثم سعى إلى خطبة كريمة أحد التجار فقيل له : « إن مرتبه صغير وعمره كبير » . لهذا أقام أحمد عاكف حجاباً ضخماً بينه وبين المرأة . المقهى إذاً هي ملاذ المضطهدين بوعى أو بغير وعى . وفي المقهى عرف « المتسع لمرضية الله ومعصيته على السواء » ، « المرضية والمعصية كالنهار والليل لا ينفصلان ، وفوقهما مغفرة الله ورحمته » . المرأة مرة أخرى ؟ ! قال له نونو الخطاط : « الذنب ليس بذنب حيناً ، الذنب ذنب الأحياء الأخرى . لقد ضاقت بالفساد ، فصدرت ما يزيد عن حاجتها إلينا على حد قول الراديو عن التجارة العالمية . هنا نحن نصدر المواد الأولية والأحياء الأخرى تواردها مصنوعة .. فن بعض أطراف هذا الحى تصدر الجادامات فتحولها الأحياء الأخرى إلى غايات ، في هذه الحرب قلبت الدنيا رأساً على عقب .. تصور يا إنسان أنى سمعت بالأمس بنت بائعة فجل تدعو أختها فتقول : تعالى يا دارلنج .. انعكاسات الحرب على المجتمع المصرى تصوغ شخصية المضطهد والضائع والمتمعى على السواء ، تلونها بنفس

الألوان الناصجة لشبح الحرب والموت . يتفاعل هذا الشبح مع الطبيعة المصرية للمجتمع - البرجوازية الصغيرة منه - تفاعلاً دينامياً يولد النماذج البشرية على نحو خاص متفرد . فنحن شعب متدين ، عرف الإيمان بالقدر منذ آلاف السنين . ونحن شعب زراعى مكثف ثابت الاقتصاديات . والبرجوازيون الصغار بيننا أكثر فئات الشعب حفاظاً على قشور القيم وانصياعاً لمطالب القدر . البرجوازيون الصغار في المدينة هم أبناء المزيج المعقد من قيم الريف وأخلاقيات المدينة ، حتى الحسين ، خان الخليلي بالذات ، من أكثر الأحياء مزجاً لهذه القيم وتلك الأخلاقيات . أبناؤه هم « أولاد البلد » ، وهم أولاد الحسين . والبلدى القاهرة المعزية في أربعينيات هذا القرن .

هذا هو عنصر الاختيار الدقيق - من جانب الفنان - لأدواته التعبيرية . إن هذه العناصر كلها أدوات للتعبير عن الضائع المصرى ، والمضطهد فى المأساة المصرية . يختار نجيب محفوظ نوعى دقيق أكثر أحيانا الشعبية عراقية فى التقاليد الإسلامية ، وأكثرها مزجاً للقيم الرفيعة والعادات المدنية . يختار المدينة التى استقبلت أضواء الحضارة مع أغلال الاحتلال . فى كلمة ، يختار أعقد مركبات التراجيديا المصرية . خان الخليلي تضم الضائعين كنونو الخطاط بشعاره الأثير « ملعون أبو الدنيا » .. الضائع دائماً يغامر ، يعرف أن القدر قضاء محتم ، فلا بأس من دخول اللعبة ، يتزوج أربعة كما يسمح الدين ، وينجب أحد عشر كوكباً وأربع شمس و « ملعون أبو الدنيا » ، هذا شعار الاسهانة لا اللعن أو السب . نونو ليس شخصية مفردة ، إنه ضائع حقاً ، ولكن المقهى رمز كبير للضياع « وقد وجد فى الحى من أمثال هذه القهوة عشرات حتى قدر قهوات الحى بمعدل قهوة لكل عشرة من السكان » . الضياع ما يزال أرض المأساة . القهوجى نفسه يزدرد نصف درهم من الأفيون كل أربع ساعات « أهى للذة عصبية تكتسب بالعادة ؟ .. أم معادة وهمية تهرب إليها النفس من شقاء الواقع » ، بينما يلفت الأنظار على المقهى - رمز الضياع - ما يرى أحياناً من جماعات تلبس الجلابيب يحيطون لإحدى الموائد كل منهم يعد رزمة من الأوراق المالية ! الضياع من وجهة نظر المضطهد هو أن يكون الكذب عماد كل شيء « كذب الرجال جليل كالرجولة

نفسها ! . . فأين أنتن من كذب التجار والساسة ورجال الدين ؟ كذب الرجال محور هذه الحياة الجلية التي تشاهدن آثارها في معترك الحكومة والبرلمان والمصانع والمعاهد ، بل هو محور هذه الحرب الماثلة التي رمت بنا إلى هذا الحى الغريب . المصطهد يميل إلى الضائعين والمتيمين إلى اليمين « إن القاهرة التي تريد أن تمحوها من الوجود هي القاهرة المعزية ذات المجد المثل . أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة ؟ » إنه يحس في أعماق نخاعه بالمأساة ، ولكن عقدة الاستشهاد تقرب به من الضياع واليمين .

« إن مأساة الحرية ، هي بعينها مأساة التفكير السياسى الشائع :

— هتلر ينطوى على احترام عميق للبقاة الإسلامية .

— بل يقال إنه يعطن الإيمان بالإسلام .

— ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ ليبب التنى أنه رأى فيما يرى النائم

على بن أبى طالب رضى الله عليه بقلده سيف الإسلام .

— سوف يعيد بعد فروغه من الحرب إلى الإسلام مجده الأول ، وينشئ :

من الأمم الإسلامية اتحاداً كبيراً ، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بعهود الصداقة والتحالف .

— لذلك يؤيده الله في حروبه .

— وما كان الله لينصره لولا جميل طويته ، وإنما لكل امرئ ما نرى » .

المناح السياسى فى هذا المكان من العالم ، خليط معقد من القيم الدينية (الإسلام) والكرامة القومية (العلاء للإنجليز) مهما تبلورت هذه القيم وتلك الكرامة فى إحساس وطنى غير ناضج . فالوضع السياسى نفسه على جانب كبير من التعقيد : عرش السلطة يترع عليه ممثلو الإنجليز ، وقاعدة الوطن من الجماهير الشعبية ممزقة بين الاتجاهات الفاشستية البازغة مع « مصر الفتاة » أو « الإخوان المسلمين » . التناقض بين السلطة المتحالفة مع الاستعمار والجماهير الشعبية تناقض رئيسى محوره مأساة الحرية . فى ظل هذه المأساة لم تترعرع التيارات التقدمية فى الفكر المصرى الحديث ولم تتدمج الاتجاهات السياسية التقدمية فى مجال الحركة والعمل . ومن ثم كان الجو مهياً لأن تنحرف الجماهير وتضيق . ويصبح الأفيون

والنساء والشذوذ والبطلون الخاوية ، التجسيد البشع لهذا الضياع . ولا يملك المضطهد - في غمرة الإحساس بعقبرته الشبيهة - إلا التعاطف مع الضائعين والمتيمين إلى اليمين .

غير أن الضائعين مغامرون ، أما المضطهد فيأثس مستسلم . « نوزو الخطاط يشعر بالله شعوراً عميقاً ، ويحسبه في كل مكان يحله ، ويتوكل عليه بكل قلبه ، ويطمئن كل الاطمئنان إلى أنه لن يتخلى عنه ، وتراه يلم بالمعصية دون أدنى شك في غفرانه ورحمته » ، عباس شفة زوج رسمي فقط وجد في الزوجية مهنة ومرتزقاً ( ما أقرب الشبه بينه وبين محجوب عبد الدائم ) . المضطهد يائس أمام الموت ، مستسلم للحياة . لذلك تبدأ قصة أحمد عاكف الحقيقية ، قصة الكهل المضطهد ، منذ أطلت عليه عينان جميلتان من فتاة القدر . القدر ؟ هل يكمن في تلك المسافة البعيدة التي تفصل بين سنه الأربعين ، وصباها الريان المشرق ؟ هل هو في هذه المسافة البعيدة بالرغم من أنها لا تبعد عنه أمتار ؟ ألا أنها أقبلت في آخر الزمان وعنفوان الأرملة . « بحسبه أن قلبه صحاً ، وأنه منذ أيام ينتفض في اضطراب ، ويضطرب في سرور ، ويسر في حيرة ، ويتحير في رجاء ، ويرجو في خوف ، ويخاف في لذة . هذه هي الحياة ، والحياة أجمل من الموت ، مهما كابد الحى من تعب ، ووجد الميت من راحة » . الحياة والموت ؟ أم الحرب والموت ؟ من الحياة والحرب والموت - إذاً - تتعد الشباك حول « المضطهد » الذي تصطرع داخله شتى التناقضات ، وهو يستقبل هذا الأمل الجديد . إنه قريب حقاً من الضائع واليئس ، وهو يرى نفسه في تناقض أسامي مع المتتمى إلى اليسار ، ولكن الأمل الجديد يقول شيئاً آخر . إن منهج الفنان في بنائه التراجيلى يعتمد على المتناقضات إلى درجة كبيرة . خان الخليلي تضم المتيمين إلى اليسار كما تضم الضائعين . وأحمد عاكف يختلف دائماً مع أحمد راشد المحامى المثقف اليسارى . ولكنه سمعه اليوم يقول « الفلاح مضغوط تحت المستوى الأدنى للإنسانية ، فلا يمكن أن يطالب بشيء ، ولكن خليق بكل إنسان أهل لشرف الإنسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المهالك هذا الضغط ، وقديماً حارب الرق الأحرار لا العبيد » . يستمع المضطهد إلى هذه الكلمات ، والأمل الجديد يتدثر بالدفع بين ضلوعه ، فتتنازعه

عواطف شديدة التناقض . لو اعتدل ميزان العدالة في هذا الوطن ما عاقه عن إتمام تعليمه عائق ، وليلغ ما يشتهى من الشرف في الحياة . ولكنه - من ناحية أخرى - يتنازع من هذا الحماس « للمشكلات الاجتماعية » والانصراف عن أمور « العقل » كالمنطق والتصوف والأدب . في هذه النقطة بالذات يتناقض المضطهد مع الضائع أيضاً فيتساءل نونو الخطاط : هل تعطيل الكتب العمر . . تدفع المرض . . تمنع المقدور ؟ . . تجنب الشقاء ؟ . . تملأ الجيب ؟ ! إنها - بالجملة - مأساة المعرفة .

الأمل الجديد يفجر هذه التناقضات جميعها ، لأنه يفجر المأساة كلها ، ومنذ البداية « كان عقله من العقول التي ترى دائماً وراء المصادفات حكمة تلقى على الأبواب » . فالتقدير هو قضية القضايا في حياة المضطهد : هل تكون أزمة الحب هو الإحساس بالزمن من خلال القارق الزمني بين عمريهما ؟ ! الزمن مرادف التقدير . والتقدير يلقي ظلاله على الأمل الوليد ، حتى تصبح الرغبة في التدمير ( شعار محجوب . فيما مضى ) هي شعار المضطهد المقبل على الحب بابتسامة واسعة « تمتلئ في صمته غارة جنونية تقذف القاهرة بالحجم فتلك مبانها وتهلك بنينا فلا يبقى منها إلا خرائب وآثار ، وشخصان حيان لا غير ، هو وهي ! ! . هنالك تصفوه له بلا خوف ولا يأس ولا غير ولا جهد . . وتمثلت لعينيه المظلمتين القاهرة المهلمة المحطمة ، والشخصان الشريدان ، يفرع أحدهما إلى الآخر لاقتلاً يجناحه ساكناً إلى ذراعيه ، والآخر سعيد - على ما يكتنفه من الخراب - بصاحبه متلذذاً بانفراده به . انبعثت هذه الأمنية الغريبة من صدره وهو يفور بشعور طاغ بالاضطهاد والقهر والعداوة » .

التقدير يلقي ظلاله منذ البداية ، سوف يتسبب رشلى عاكف - ربيب المضطهد - في قلب أحلام أخيه رأساً على عقب . كانت تربيته رد فعل نفسي عنيف للمضطهد ، فنشأ مدللاً شهوانياً مكبراً تسهويه المخاطرة . النوم عنده نعمة « إنه اختلاس جزء طويل لا يقوم بمال من حياتنا القصيرة » .

التقدير يلقي ظلاله على المضطهد منذ تلك اللحظة التي يستشعر فيها العزلة « أنا من السابقين لزمنهم ، فلا يرجى لي أي تفاهم مع الناس » ، وهو ساخط دائماً ،

وإن كان مسخطه قابلاً من عقده الأصبلة ، لهذا لا يلتقى مسخطه مع مسخط الشعب بل « هل يستأهل هذا الشعب التأليف بمعناه الحق ؟ .. هل يمكن أن يهضمه ؟ ألا إنهم رعاى يقرءون رعاى » .. وعندما تتجمع ظلال القدر ، ظلال المنطق الصارم الذى يؤدى إلى التناقض الحاد ، يكون رشدى عاكف قد نقل من الصعيد إلى القاهرة ، وفى أيام قصار يكون قد ظفر بقلب الفتاة التى استهوت أخاه الأكبر وأيقظت قواده الكهل بعد طول موآب . ينطق الأمل وتتألق المأساة : مد يده ليجلو عروسه فتكشف له قناعها الموشى عن جمجمة ميت ، هناك « قوة شيطانية » ترصده ، هناك « طائر الشؤم » يلتصق منه كل ثمرة دانية . لا صحة ، ولا أسرة ، ولا مكانة ، ولا مال ! وماذا أفدت من المعرفة ، ولخير لك أن تلمن على غدر يذهل العقل عن الوجود حتى يتداركك الدهول الأكبر ، « الحياة مأساة والدنيا مسرح ممل ، ومن عجب أن الرواية مفجعة ولكن الممثلين مهرجون ، من عجب أن المغزى محزن — لأنه محزن فى ذاته — ولكن لأنه أريد به الجدل كل الجدل ، فأحدث المزل كل المزل .. فتوهم أن الرواية مأساة والحقيقة أنها مهزلة كبرى » . إلى الكهف المظلم إذا ، كهف الرحلة والرحشة .

منذ البداية ، يصور الفنان قدر المضطهد على ضوء موضوعية الزمن ، ومن خلال شعيرات الجذور التى تصب عصارة الماضى فى قلب الحاضر ، وتنبث على جبين المستقبل . فما كان للأخ الأكبر إلا أن بعول والديه ويربى شقيقه الأصغر فيجرى به الزمن إلى أعتاب الكهولة فيستند على عكازها المهشم وهو يتطلع إلى كل أمل ولید . منطق الأحداث يؤدى إلى أن يأخذ الكهل نصيبه فى المؤخرة . ولكننا نفاجأ بأن تضحيته بل تضحياته السابقة هى بئينا التى تقوده إلى نهاية المأساة . عاش مضطهداً ، وعندما آن الأوان ليعيش أخريات عمره بعيداً عن الاضطهاد ، رأيناه يرتفع إلى قمة الجبل ، على خشبة الصليب . أو أنه عندما فتح ذراعيه ليستقبل الدنيا ارتسمت خلفه علامة الصليب . وكانت ذاته المضطهدة هى صليبه . كان هو صليب نفسه . ضحى من أجل ولديه ، ثم ضحى بالكثير من أجل شقيقه ، ثم يأتى هذا الشقيق بالذات ليسرق أمله الأخير ، ليكون هو اللحظة القدرية العابتة بحياته كلها . نجيب محفوظ — منذ كتب مجموعة همس الجنون —



يصر على أن تم اللحظة العبيثة في حياة الفرد على يدى أقرب الناس إليه . ولو راجعنا قصة محبوب وعلى طه في القاهرة الجديدة ، وقصة أنور وعبد الرحمن في « حياة الغير » ، سوف نعر على عنصر مشترك بين هاتين القصتين وبين قصة أحمد ورشدي عاكف في خان الخليلي . هذا العنصر هو اللحظة القدرية التي تجعل من الصديق ضحية لصديقه أو من الشقيق ضحية لأخيه دون أن يدري من تسبب في المأساة أنه ساهم في صنعها « كيف يمكن اتقاء الشقاء المقدر ما دام يبدو في حلال آمال مشرقة وألوان ناضرة ؟ » . إن التناقض المرير بين عجة الصديق أو الشقيق وما يسهم به أحدهما في مأساة الآخر ، تتمزق معه نفسية المضطهد تمزقاً ملثماً . إنه بعاطفته يحب أحياه ، وبعاطفته أيضاً يعقت تلك المصادفة التي جعلته يخطف أمه الوليد في غمضة عين . وكما كانت رغبته في التدمير هي شعاره مع بداية الحب ، فإنها أضحت حلمه الوحيد عند نهايته . تمنى لو كان من الممكن أن تغلو الدنيا من البشر . الخراب ، الدمار ، النهاية ، الموت . . هذا هو اللحن الجنائزي الطويل الذي ارتدت إليه حياة الكهل المضطهد . وما أيام السعادة والحب والأمل إلا مداعبات سخيفة من القدر .

البناء التراجيدي لخان الخليلي هو امتداد للقاهرة الجديدة . الفنان يختار الشخصية المأساوية بطبيعة أبعادها وطاقاتها على التعبير الخاص والعام عن المأساة . المضطهد هو التجسيد الطبيعي للمأساة المصرية أثناء الحرب . سماته الخاصة تصنع من القدر أداة القهر والذل التي تحطم الآمال وتذيب الأحلام . الفنان يركز علسه على الفرد بالرمز من معالجته مأساة الحرية في المستوى الاجتماعي . وعند ما يضيف الحرب والموت الجانب الميتافيزيقي . من المأساة فإنه يتناولها من الزاوية الاجتماعية في كيان الفرد . وهو يختار الأحداث وفقاً لمفهوم القدر الاجتماعي والزمن العدمي على السواء . ويربط بين الفرد - المضطهد - والمجتمع المضطهد من خلال الظروف العامة والخاصة بالمجتمع والفرد معاً . لهذا يتوقف بالمضطهد عند حدود مأساته العاطفية - بل مأساة وجوده - ليبدأ فصلاً جديداً من خلال القصة الأخرى القائمة على أنقاض الأولى . قصة رشدي عاكف ونوال ، الفتاة التي منحت الكهل نور الأمل لحظة كانت الخلود ، ثم أطفاله في لحظة كانت العدم . منج الفنان في

تحريك التراجيديا لا ينفصل لحظة عن الشخصيات في حالة فعل ، أى عن الأحداث المتصلة بمجهر المأساة اتصالاً عميقاً ، الأحداث التى تصبح هى والشخصيات شيئاً واحداً . لذلك كان الحب الحديد بين الشقيق الأصغر والفتاة ، يتعرض على الطريق فى مدينة القبور . كانت « الجبانة » هى مكان اللقاء الدوى بين الاثنين . وتنتزع رائحة القبور برائحة الحب ، فيتحول رشدى - المغامر والمخاطر والمقامر والشهوانى والسكير - إلى إنسان يستمر قلبه عاطفة صادقة . أزمة الحب الوحيدة كامنة فى طبيعة رشدى ، كما سبق أن كانت المأساة كامنة فى أعماق أحمد . رشدى تحول إلى عاطفة جياشة صادقة ، ولكنه لم يتحول قط عن طبيعة المغامرة . كما قاد الاستسلام واليأس المضطهد إلى المأساة ، تقود المغامرة رشدى عاكف إلى المأساة . باستسلام عميق للقدر ويأس مرير من القضاء رأى أحمد أن لامناص من أن ينسج كفته بيديه فيطلب نوال لرشدى ( كما فعل عبد الرحمن فى « حياة الغير » حين طلب سمارة لأثور ) . والمضطهد مقتنع بأن الأمر « لن يخلو من تلك اللذة الغامضة التى تؤلف بينه وبين الألم كما تؤلف بين الفراشة والنور ، وفيه لذة الاستسلام إلى القضاء القهار ، وفيه لذة التكفير عن مشاعره الباطنية التى لم يرتع إليها ، وفيه أخيراً لذة كبرائه الجريح » . أما المغامر فقد ظل - مع حبه - يخاطر ويقامر حتى داهمه السل ، وجسده على استعداد تام لاستقباله . أحمد أحس برغبة قوية فى الدهول ، فى إلغاء شخصيته نهائياً بدلا من ازدواجها . والفنان يؤكد هنا أن لاسبيل أمام المضطهد لأن يعيش حياته أو يحقق ذاته وجوده . فهو إما أن يكون ذا شخصية مزدوجة ، وإما أن يفقد كيانه ويصبح بلا شخصية على الإطلاق . المضطهد يترشح إلى الاستسلام فلا يوجد فى الدنيا ما يستحق التعب أو الحركة « إن الرقاد والاستسلام والرضا خير ما توجد به الدنيا » . منهج الفنان فى تصنيف المأساة أن يكون المضطهد هو المحور التراجيدى ، وأن تكون أزمته العاطفية هى الفصل الأول الذى يفضى تلقائياً إلى أزمة رشدى فى الفصل الثانى . فلا ينبغي أن ندش من اقتحام المضطهد لأروقة هذا الجزء من البناء التراجيدى . رشدى يفقد وظيفته حقاً فتتأزم العلاقة بينه وبين فتاته ، وتضطرب حياة الأسرة وتهدها الفناء . ولكن المضطهد هو محور هذا اللمار . الزمن يقود الفنان مرة أخرى إلى التركيز والتكثيف ، فتتوقف حياة الأسرة على الستة أشهر التى قررها الطبيب لرشدى قبل فصله من العمل ( نفس المرقف فى

القاهرة الجديدة) وبنفس الإحساس العميق بالزمن يغامر رشدى بمرضه ويخاطر بحياته ولا يستمع إلى نصائح الطبيب أو الشقيق ، ويهرول إلى « الحياة » كما يدعو ليالى الخمر وموائد القمار . المغامر لا ينسى القبر مطلقاً ، وهو مكان حبه ، وكلما اشتدت أنياب الدرن فى تمزيق صدره كلما تذكر الموت والحياة والحلب .

إن مغامرة رشدى تمضى به إلى النهاية المحتومة . والمضطهد إزاء هذه النهاية يتردد بين الحفاظ على « بقية القيم » فينقذ الفتاة من عدوى أخيه القائلة أم أن غيبوبة المعلم زفته — التهجوى الذى يمضغ نصف درهم من الأفيون كل نصف ساعة — خير من هذه الحياة ؟ إن الغيبيات هى الملاذ الوحيد عند البرجوازية الصغيرة و « المضطهدين » من أنبائها بشكل خاص . لذلك يعجب أحمد « لسوء الحظ الذى يلاحق أسرته ، فقد فقدت غلاماً ، وهما هو رشدى يصاب بالداء الخطير أما هو فقد نصبه الدهر هدفاً للعثرات والإخفاق » . سوء الحظ بمعناه الغيبي هو الذى يولد عند المضطهد متعة الشعور بالاضطهاد « المثلم اللذيد معاً » . ولأول مرة — منذ أمد بعيد — يفكر فى الموت « كحقيقة ماثلة يطالع معالمها الرهيبة ويستشعر آثارها العميقة من الألم والخوف والفتنوط . وتحيل المقبرة النائية التى ابتلعت شقيقه الأصغر فحالتها تنفض عن ثغرها تراب الأرض وتغفر فاهها » . أما رشدى فقد عرف الألم ، وعرف معه حقيقة الشقاء التى ينطوى عليها قلب الدنيا . حيثئذ تحول المغامر إلى الاستسلام . هذا هو منطق التعبير القفى عند نجيب محفوظ . إن حيوية الشخصية المأساوية تتحقق عنده فى غمرة التمزق المتنازع بين المتناقضات . أخيراً ، وجد رشدى « ارتياحاً فى الإذعان المطمئن إلى إرادة الله وقضائه . ورأى تلك الإرادة الشاملة تحيط بماضيه ومستقبله فاستسلم إليها مطمئناً » . غير أن الإنسان عند نجيب محفوظ يفتح خراحيه ليستقبل الدنيا ، فترسم خلفه علامة الصليب ، لقد مات رشدى ولم يفز من حبه بشئ . ولم يمت أحمد ، ولم يفز أيضاً من الحياة كلها بشئ . « وفقر القبر فاه كأنه يتماهب ضجراً من المأساة المعادة » . كلاهما ميت ، وإن بقى المضطهد يلب على الأرض فى ذهول « ما زالت الرائحة تزكم أنفه ، رائحة الموت الخفيفة ! وفى صباح اليوم التالى وجد أنها ما تزال تنبعث فى الجو ، فهبأ له أنها ربما كانت متصاعدة من المحر المضى إلى خان الحليل القديم ففتح النافذة ونظر منها ، فرأى

على الطوار كلباً ميتاً وقد انتفخت بطنه وتشنجت أطرافه فصار كالقربة ، وأكب عليه اللباب وأدام النظر قليلا ، ثم تحول عن النافذة بفؤاد مكلوم وقد امتلأت عيناه بالدموع . . « ما أتعس الإنسان من الميلاد إلى الموت . . بهذه الكلمات ترنم أعماق المضطهد حين أن تطفو على السطح ، فذات يوم رأى صورة كبيرة لرشدى فى زهو الصبا ، وسرعان ما طرأت على ذاكرته صورة الكلب الميت ! « حياى الخائبة لا تستحق الوجود » فى نفس الوقت الذى أعلنت فيه أبواق الحرب أن الوطن سيتحول إلى خرائب تنعق فيها البوم ، ومستنقعات يربعاها البعوض ، وضائق القاهرة بسكانها بينما يفكر المضطهد فى الانتقال من الحى إلى ما أتى إليه إلا خوفاً من الموت . ولم يجهت الموت عن طريق الحرب ، جاءه من داخله . وتحول أحمد عاكف إلى كتلة من « الماضى » من « الجلدور » من « الزمن » الذى يهرول غاضباً البصر عن آمالنا .

من هنا يستمع إلى نلر الحرب بدمار الوطن حين أن يساوره حزن كبير ، بل « تتمثل له تلك الحالة التى يختلط فيها الحابل بالنابل وتمحى التبعات ونهار القيم فيجد فى أعماقه شعوراً باللة خفية تمكسها أعصابه المتوترة ، كأن ذاك الغزو المرتقب سيبيد فيها يبيد أحزانه وآلامه ، وسيمحى فيها يمحى من آثار الماضى آثار ماضيه » إن متعة الشعور بالاضطهاد تتحول بصورة عفوية إلى متعة الإشراف على الدمار والحرب والموت . لقد تجلرت فيه روحه ولم يعد سوى هذا المضطهد وعبقريته الشهيدة ، فاقرب كثيراً من الضائع — بل هو النبات الطبيعى فى أرض الضياع — واهترأت فى أعماقه الحاسة الوطنية . وتحدثت آماله فى الدرجة السابعة القريبة المثال ، وصر فى باطنه بالترقية المنتظرة .

الزمن الروائى للمأساة خان-الخليل اثنا عشر شهراً. ستة أشهر منها تخصصت فى الإجهاز على رشدى ، ولكن الفنان يقصد بها أساساً أن تكون بؤرة المأساة . فرشدى هو الذى وأد — من حيث المظهر — أمل أخيه . ولكن الحرب التى بدأت قبل ذلك التاريخ يعامين هى العامل الحاسم فى بلورة المأساة . نجيب محفوظ يربط الحرب بالزمن الروائى ربطاً محكماً ، فالبداية هى الحرب والنهاية هى الحرب . وما بين البداية والنهاية هو الموت. الموت « المادى » للمخامر ، والموت « المعنوى » للمضطهد .

والمضطهد هو موقف - لا شخصية فحسب - من القدر ، هو موقف الاستسلام . القدر أسهمت في صنعه أيدي كثيرة : الحرب والدكتاتورية والخور والانحلال والانسحاق . . إلخ . الفنان يستخدم القدر في كافة مستوياته لصياغة مأساة الحرية « العامة » من خلال الأزمة العاطفية « الخاصة » ، وهو بذلك يعيد صياغة مأساة الخبز والجنس والمعرفة . وهو يستهدف من إعادة الصياغة أن يضيف عنصر ( المضطهد ) إلى البناء التراجيدى للمحنة السقوط والانهار .

خان الخليلي بناء مأساوى مرتبط أوثق الارتباط بالقاهرة الجديدة . وهو لا ينتهى بانتقال الأسرة إلى حى آخر ( كما نقل محجوب إلى الصعيد ) فالمأساة تتبنى نهاية مفتوحة ، لأن الحرب تنذر بويلات جديدة بالرغم من الدرجة السابعة التى يهلك المضطهد على مقدمتها . ( والدرجة هى مشكلة محجوب فى القاهرة الجديدة ) سخرية الفنان من الدرجات ممزوجة بمرارة العلقم . خان الخليلي حددت أبعاد عقدة الاستشهاد فى شخصية « المضطهد » . وهو تحديد يعد بأن التراجيديا لم يكتمل بناؤها بعد . وإنما تقول بأن الصراع بين المضطهد والقوى الخارجية هو صراع ملحمى من نوع خاص لا يكفل الانتصار . صراع ملحمى لم ينته فى خان الخليلي ، لأنه بدأ على نحو آخر فى « زقاق المدق » .

\* \* \*

الصائغ والمضطهد كلاهما لا يمثل أية بطولة تراجيدية ، بل هما لا يمثلان البطولة الملحمية فى معناها القديم المتداول . إنهما شخصيتان تراجيديتان يسهمان فى الصياغة الملحمية بما يرمزان إليه من دلالات ، وهما يتكاملان مع بقية رموز الملحمة بالرغم من الدلالة المستقلة لكل منهما . الصائغ والمضطهد كلاهما يمثل التزاوج بين المغامرة والاستسلام إزاء القدر فى حياة الشعب المصرى . وهما للملك المفتاح الفنى إلى المرحلة الجديدة فى « زقاق المدق » الجزء الثالث من ملحمة السقوط والانهار . هما مفتاح « الطريق القصير » فى تاريخ المأساة المصرية عند نجيب محفوظ . الطريق القصير الذى تجسده « حميدة » ويسهم فى صياغته عصر كامل . استنفذ الفنان مهام الشخصية التراجيدية فى الصائغ والمضطهد كزائوتين أساسيتين يقام عليهما البناء المأساوى فى حياة مصر . برزت أمامه مهام جديدة تستلزم أدوات

جديدة للتعبير . من هنا كانت زقاق المدق فتحاً جديداً في تاريخ الرواية المصرية لا يقل أهمية عن فتح توفيق الحكيم في « عودة الروح » . وإذا كانت الحرب العالمية الأولى لإحدى الركائز الهامة في قصة الحكيم، فإن الحرب العالمية الثانية — نهايتها على وجه التحديد — هي الركيزة الأساسية في قصة نجيب محفوظ. إرهابات الحرب كانت البداية في مأساة القاهرة الجديدة ، والحرب هي المشهد الرئيسى في خان الخليلي، والنهاية هي القاعدة التراجيدية لزقاق المدق . النهاية هي بداية « الطريق القصير » في حياة تلك الفئة الضائعة المضطهدة من الشعب المصرى ، والطريق القصير — إذاً — هو زاوية جديدة من زويا البناء التراجيدى . هو الحلقة الثالثة من حلقات تطور ملحمة نجيب محفوظ . وكما استمرت القاهرة الجديدة الضائعة في خان الخليلي، فإن الضياع والاضطهاد لا يفارقان زقاق المدق. الفنان يستخدم الضائع والمضطهد والمتنمى كأدوات للتعبير لا كمناذج بشرية رامية فحسب . بمعنى أنه يخصص القاهرة الجديدة لتصوير الضائع ، ثم يتحول الضائع في خان الخليلي إلى أرض للمأساة فيصبح جزءاً أصيلاً منها يتحول عنه الكاتب ليصور المضطهد ، وهكذا حتى إذا دخلنا زقاق المدق كان الضائع والمضطهد جزءاً أصيلاً من المأساة، فيتحول عنهما الكاتب ليصور شيئاً جديداً هو ما أدعوه بالطريق القصير . أى أن الضائع والمضطهد يمسيان من الجزئيات الكثيرة الهامة التى تسهم في بناء الطريق القصير .. فما هو هذا الطريق القصير ؟

زقاق المدق — كما يصفه الفنان — « يكاد يعيش في شبه عزلة عما يحدث به من مسارب الدنيا، إلا أنه على رغم ذلك يضح بحياته الخاصة . حياة تنصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحفظ — إلى ذلك — بقدر من أسرار العالم المنطوى » . . هذه المقدمة التى تكاد تكون تقريرية في مظهرها ، هي التمهيد الطبيعى لصورة بعينها : من زقاق صغير في أحد الأحياء الشعبية بمدينة القاهرة ، بل أجرؤ على القول من المقهى الصغير الوحيد في هذا الزقاق ، يرتبط بصر الفنان بالزمان والعالم والتاريخ . إذا تجاوزنا المظهر فإن هذا المقهى يشبه إلى حد كبير ثقب الخائط في « جسيم » باريوس الذى تراقب منه الشخصية العالم كاه « أكثر من اللازم وأعمق من اللازم » . الزقاق هو نقطة انطلاق نجيب محفوظ إلى أعماق أبعاد المأساة

المصرية ، لأنه رآها ترتبط بمأساة الإنسانية المتشابكة. الزقاق هو العين الفنية الحادة التي أبصرت ضياع القاهرة الجديدة ومضطهد خان الخليلي في مستوى أكثر عميقاً ، فارتفع المستوى المأساوى لصحبيب عبد الدائم لأن يكون رمزاً للضياع الإنساني كله ، ولأن يكون أحمد حاكف رمزاً لاضطهاد البشرية كلها ، بينما هما يشكلان زاويتين أساسيتين في مأساتنا المصرية . هذا هو الالتحام الداخلى بين حلقات هذه الملحمة ، وقراءة إحداها منفصلة عن الأخريات لا يمنح القارئ فهماً كاملاً لشخصياتها وأحداثها . . إن الترابط الحى العميق بينها جميعاً يزداد أصالة وقوة كلما ازدادنا توغلاً في بقية الحلقات . لهذا أكرر أن زقاق الملقى مرحلة جديدة ، ولكنها طبيعية . لأنها تقودنا إلى أدغال المأساة الكامنة في الطبيعة والمجتمع . والإنسان في الزقاق يمثلها معاً ، في وحدتهما وتمايزهما وتفاعلها وصراعها ، ثم تمزقه ، بل تمزقاته التي لا تنهى ، بينهما .

من المقهى ، فالزقاق ، فالقاهرة ، فالعالم ، ينطلق الفنان انطلاقة أسطورية . فالبناء في هذه القصة يبدو كالأسطورة . . حتى إن المقدمة التي أشرت إليها تشبه التمهيد الغفوى للأساطير . ومن المقهى ، أيضاً ، ينطلق البناء الأسطورى للتراجميدا بالشاعر الذى أعلنه المعلم كرشة أن الراديو — هذا الساحر الجديد — لم يعد يفسح له مكاناً في المقهى . . وكأن أسطورة أبوزيد الحلالى انتهت لتبدأ أسطورة الحلو وحميده .

انتهت الرتبة والنأى ، وبدأ الراديو . القاهرة القديمة انتهت ، والقاهرة الجديدة بدأت ، بالرغم من كافة بقايا المعز لدين الله في أرجاء خان الخليلي أو زقاق الملقى . القاهرة الجديدة التي أعلنت ضياعها من خلال أزمة الحصول على درجة حكومية ، عادت فأكلت أزمتها من خلال المضطهد في خان الخليلي ، ثم جاء الشيخ درويش في زقاق الملقى تنويعاً رهيباً لهذه الأزمة التي حولته من مدرس للغة الإنجليزية إلى درويش ينطق بالإنجليزية .

كان الفنان حريصاً بالفعل أن يجعل من موضوع الدرجات — الذى عرفه شخصياً وعانى ويلاته — مظهراً للأزمة الاقتصادية الطاحنة التي تحول شريحة البرجوازية الصغيرة في مجتمعنا إلى مجموعة من الضالعين والمضطهدين — والقلة

القليلة تنتمي إلى اليقين أو اليأس - ثم ترمم لهم حلولاً ميسورة كالطريق القصير في زقاق الملق . . ويجلس الشيخ درويش في المقهى الوحيد بالزقاق، يراقب العالم بأبعاقه ، فيرى أكثر من اللازم وأعمق من اللازم. وهذا هو الدور الحقيقي الذي يسندة نجيب محفوظ للشيخ درويش في زقاق الملق. فهو القمة المأساوية التي وصل البرجوازي الصغير إلى ذروتها متسلقاً الأزمة الاقتصادية المريعة . لذلك هجر أهله وإخوانه ومعارفه إلى دنيا الله كما يسميها . . أى أن هذه الشخصية انفصلت عن تمثيلها للأزمة الاقتصادية - التي سبق لهجوب وعاكف أن عبراً عنها - واستحالت إلى ضمير روجي للكاتب قريب الصلة والشبه بشخصيات مجموعته القصصية « دنيا الله » حيث نشاهد كثيراً من أولئك الرجال الذين ينطقون كالأنبياء .

من داخل المقهى يمكن أن نرصد مع الشيخ درويش حركة الزقاق: هذه هي سنية غفنى المعجوز المتصافية التي يستلهمها الفنان كهجرة وصل بين الضياع الاقتصادي والطريق القصير إلى الحياة الفاخرة الذي تمثله حميدة . الزقاق بناء موضوعي بالغ الصرامة في موضوعيته. هناك مسافة دائمة بين الشيخ درويش وحميدة. لا علاقة بينهما على طول الرواية إلا علاقة الرقيب الحاد البصر بالمراقب المغامر الذي يتخذ شعراً « على عينك يا تاجر ! ! أى سخرية في هذا المفارقة ؟ . حميدة فتاة لا تبعاً بشيء . الزقاق كله يتعاشى الشجار معها . لا يعرف لها أحد أباً أو أمّاً وتعيش برفقة امرأة تقفاتها معها على الفتات ، ومع ذلك تردده أنى هذا الزقاق أحديستحق الاعتبار ؟ » أو تقول « زقاق العدم » أو تأمى لنفسها: « آه يا خسارتك يا حميدة. لماذا توجد في هذا الزقاق ؟ ولماذا كانت أمك هذه المرأة التي لا تميز بين التبر والتراب » فإذا اصطلمت عيناها بمعنى عباس الحلو الحلاق أو سليم حلوان صاحب الوكالة صرخت « أدركنى يا هوه قبل التلف يا خسارتك يا حميدة » والحق أنها لم تكن كاذبة . يستهويها العراك ، نعم . . ولكنها جميلة ، وتعلم أنها جميلة ، وتحافظ بقدر ما تستطيع على هذا الجمال .

والفنان يقول: إن حميدة « أنخت بالرضاع » حسين بن المعلم كرشة . واعتقد أن هذه الأخوة ترمز إلى أوجه الشبه بينهما ، ومساهمتهما معاً في مصير عباس



الحلو . قال له حسين ذات يوم « هذا الزقاق لا يجرى إلا موتاً ، وما دمت فيه فلن تحتاج يوماً للدفن ، عليك رحمة الله » . حسين وحيدة بشكلان مغامرة الزقاق في هذا العالم . حسين يعمل في الجيش الإنجليزي « كثر الحرب » وهو كبير الأمل في استمرار هذه الحرب . عباس الحلو هو الصورة المقابلة لحسين : إنه يعشق الزقاق وعم كامل بائع البسبوسة وصالونه الصغير وقبل ذلك كله أو من خلال ذلك كله يعشق حميدة . وهله هي السمة الفنية البارزة في البناء الموضوعي لزقاق المدق : التضاد . الحلو هادئ لطيف مستسلم ، أما حميدة فهي النقيض لهذه الصفات . والصراع بين النقيضين هو محور المأساة ، وهو صراع لا يتم عبر الكراهية ، بل من خلال الحب . الحب ، قطعاً ، من طرف واحد — هو الحلو — والرغبة في حياة أرغد من جانب الطرف الآخر : حميدة . الحلو ينشد مع محبوب عبد الدائم وأحمد عاكف نغمة البرجوازية الصغيرة ولماذا لم أولد غنياً . لذلك يتحول الزقاق إلى شيء كالقدر « إنه زقاق لا يعدل بين أهله ، ولا يميزهم على قدر حبهم له وربما ابتسم لمن يتجهمه ، وتجهم لمن يبتسم له » . ولدت حميدة مقطوعة النسب معدمة اليد ، ولكنها لم تفقد قط روح الثقة والاطمئنان « كانت بطبعها قوية ، لا يخلها الشموخ بالقوة لحظة من حياتها . . فلم تفتأ أسيرة لإحساس عنيف يتلهف على الغلبة والقهر » ومن هذه النقطة بالتحديد ، نبتين معالم الطريق القصير في زقاق المدق ، الطريق الذي مضت فيه حميدة إلى النهاية . التكوين النفسي المتفرد للشخصية ، مضافاً إليه جملة الظروف الموضوعية المحيطة به ، هو المفتاح الذي يتسلح به الفنان في التمهيد لمأساة الطريق القصير . إنه يلتقط السمات الخاصة للغاية في كيان حميدة : فتاة فقيرة ، جميلة ، تميل إلى العنف ، تسهوها مشاهدة المعروضات الثمينة في المحلات التجارية « فتثير في نفسها الطموح المتلهفة على القوة والسيطرة أحلاماً ساحرة . ولذلك تركزت عبادتها للقوة في حب المال على اعتبار أنه المفتاح السحري للعالم ، المسخر لجميع قواها المخنونة » . . يجب أن نحتفظ في ذاكرتنا بهذه الالفة المضاعفة عند بداية الطريق القصير كما احتفظت حميدة في ذاكرتها بقصة فتاة مثلها من بنات الصناديق ، أسعفا « الحظ » بزواج ثرى نقلها من حال إلى حال « فإذا يمنع القصة أن تتكرر ؟ » . . أليس هو الحظ ، القادر على كل شيء ؟

التناقض يصور ظروفاً واحدة متشابهة تظلل جميع الشخصيات ، ولكنه يؤكد

على الظروف الخاصة بكل من ، ومن تفاعل الظروف العام مع الظروف الخاص يتولد المصير الفردي للشخصية . فكما كانت الحرب هي الدافع لأن ينطلق حسين كرشة من الزقاق الهادئ المستسلم إلى « الأورنس » ، متخيلاً أن الحرب ستدوم إلى الأبد ، كانت الحرب أيضاً هي السبب في أن يتشبث عباس الحلوب بصالونه الصغير بعيداً عن الخطر كما توهم . وكما كانت الحرب هي الدافع لفتيات صغيرات من أهل الدارسة أن يتخذن من الفتيات اليهود قدوة في العثل بالحال والوطانة بالكلمات الأجنبية وعدم التورع عن تأبط الأذرع والتخبط في الشوارع الغرامية ، كانت الحرب بعينها ترمم لحميدة طريقاً آخر . . طريقاً أسهمت في صنعه كافة العناصر المتناقضة في الزقاق : المغامر والمستسلم ، المتصوف والشاذ جنسياً ، الدرويش والقواد . التناقض بين حميدة والحلو لا يمنع — مثلاً — من التقائهما ، فهو الشاب الوحيد الذي يصلح لها زوجاً . . وهكذا فالتناقضات الفنية لا تغني الانفصام ، بل التمايز والتفاعل ، فالصراع لا يتم إلا بين نقيضين بينهما وحدة .

حميدة فتاة شديدة الواقعية ، حبها للسيطرة كان تابعاً لحبها المراك . أما الحلو فكان يحلق مع الأحلام هائماً في السماء « فهي دون النساء جميعاً أملة المنشود » والشيخ درويش — قلب الزقاق وحدهم — يصبح في وجه الحلو أن يرتدى الطربوش « فمح الفتي يتبخر ويطير ، وهذا أمر معروف في المأساة » وينطق الكلمة بالإنجليزية ويصر على تهجيتها حرفاً حرفاً . . هل هو اختيار عشوائي لهذه الشخصية التي تصادفنا — أول ما نتنطق — منذ البداية بكلمة المأساة ؟

الطريق القصير في حياة حميدة هو الشارع الرئيسي في مدينة طموحها . وهو شارع جانبي في حياة بقية الشخصيات التي أسهمت في صنعه . المعلم كرشة يرآود أحد الغلمان عن نفسه قائلاً « أجل ، ما أكثر المظلومين ، ومعنى هذا بالحرف الواحد ما أكثر الظالمين » ثم يستدرج الشاب الصغير من محل عمله إلى المقهى ، مقابل الدراهم التي أغراه بها « فلاح الاهتمام والطموح » في وجه الفتى . والشيخ رضوان الحسني لا يتوانى عن المشاركة في صنع الطريق القصير — يا للتناقض ! — بعظاته وإرشاده . فهو يحارب الملل ويفلسف المصائب ويقول إن للألم غبطته

وللبأس لذته . وينهى مريديه عن التمدد . زينة صانع العاهات ، يساهم في صنع الطريق القصير ، فهو المسيح المقاب ، هو صانع المعجزات وصانع الحياة للآخرين ، ولكن بواسطة العاهة لا بالشفاء من العاهة . زينة يعيش في خرابة « السواد مصير كل شيء في هذه الخرابة » ، بادل الناس مقتاً بمقت عن طيب خاطر ، يتخيلهم في أحلام يقظته حشرات بشرية يأكلها الدود ومع ذلك كان الشحاذون أحب البشر إلى نفسه ، وتمنى كثيراً لو كان الشحاذون أكثرية أهل الأرض . وكان للشيخ درويش حظ موفور في عكمة التفتيش التي ينصبها زينة في خياله للبشر . جاء إليه أحدهم يطلب « عاهة » ليعيش من احتراف الشحادة فطالعه من زينة عينان دهشتان لمنظره وسأله :

« أنت بغل بلا زيادة ولا نقصان ، فلماذا تروم احتراف الشحادة ؟

فقال الرجل بصوت منكسر :

— أفلح في عمل أبداً . حاولت أعمالاً كثيرة ، حتى الشحادة نفسها ، ولكن لم يقدر لي التوفيق ، حظي أسود ، وعقلي وسخ ، لا أفهم شيئاً ولا أتقن شيئاً .

فقال زينة بمحقد :

— كان ينبغي إذاً أن تولد غنياً .

زينة إذاً يبدو كشخصية أسطورية ، استخلمه الفنان ليكفر عن خطيئة المسيح القديم الذي أعاد للعين البصر والمعجزة قوتهم ، زينة هو مسيح القرن العشرين جاء ليرد للأشياء المساكين عاهاتهم حتى يتمكنوا من الحياة « كما يقول توفيق حنا »<sup>(١)</sup> . وقد يحدث أن يأتي اليوم الذي تنتشر فيه صورته في العباد والمخادع ، وتباع تماثيله في الحوانيت والمولد ، وتؤلف الكتب عن أعماله وحياته ، ولهذا تدركون تواضع ما فطالب به من صنع تمثال صغير يقام له الآن على رأس زقاق المدق « كما يقول يوسف الشاروني »<sup>(٢)</sup> .

زينة مساهم نشيط في بناء الطريق القصير ، فإذا كان الشلوة الجنسي هو طريق المعلم كرشة والقلمان ، وإذا كانت الصلوات والتسابيح والحج هي طريق

(١) مجلة « الرسالة الجديدة » - أغسطس ١٩٥٦ .

(٢) كتاب « الشاق الخمسة » - طبعة الكتاب اللهي .

الشيخ رضوان ، فإن صناعة العاهات هي طريق زبطة ومعاونه الدكتور بوشى . وهى الأرباح الطائلة التى جناها السيد سليم من وراء الحرب . ولعل اختيار الفنان لمكان وكالة السيد سليم علوان فى الزقاق ، ومكانة صاحبها من أهله ، كان اختياراً هاماً فى تحديد جذور المسألة . فلربما كانت المرة الوحيدة التى صور فيها نجيب محفوظ درجات البرجوازية الصغيرة الاقتصادية ومراحل تطورها الاجتماعى . فهذا التاجر « ابن التاجر » قد أثرى من الحرب ثراء فاحشاً (والحرب نفسها هى التى خربت أهل الزقاق بدرجات متفاوتة) ، ومع ذلك يعيش السيد سليم فى الزقاق كواحد من بنيه (إشارة إلى وحدة النسيج الاجتماعى للبرجوازية الصغيرة) . وهو شديد القلق من أمر الوكالة بعد أن تخرج أولاده من الحقوق والطب وانقطعت الأسباب بينهم وبين بيئة التجار ، فراسخوا يضمرون نوعاً من الاحتقار للمهن الحرة جميعاً . وهو يعلم حق العلم أن التجارة التى تدر المال بلا حساب قد تبطله أيضاً فى ساعة نحس واحدة . وهو إلى ذلك يعرف حق المعرفة سيرة تجار كبار ممن ربحوا أموالاً طائلة ، وانتهوا إلى الإفلاس والفقر المدقع ، أو إلى شر من ذلك كالانتحار والموت كمدأ .

أى إن « انعكاسات » الحرب هي مفتاح الطريق القصير فى زقاق المدق . الطريق الذى مضت فيه حميدة إلى النهاية ، بينما كان شارعاً جانبياً فى حياة بقية الشخصيات . حقاً ، كان زبطة قريباً من أن يكون مسيح القرن العشرين ، وكان الشيخ درويش قريباً من أن يكون ضمير العصر ، وحقاً كان المعلم كرشه والسيد سليم نموذجين للشلوذ الجنسى والاقتصادى . . ولكن حميدة وحدها هى رائدة الطريق القصير إلى المسألة الشاملة . ربما كان طريق الشيخ رضوان يؤدى إلى الله ، وطريق الشيخ درويش يؤدى إلى جوهر الوجود ، إلا أن طريق حميدة يؤدى إلى أعمق أبعاد المسألة . ولا شك أن مجموعة واحدة من القيم تحكم كافة التناقضات المتصارعة فى شريحة البرجوازية الصغيرة ، فالسيد سليم علوان ولا يكاد يفقه شيئاً — فيما عدا التجارة — من أمور الدنيا ، ولا تكاد تسمو آرائه أو معتقداته على آراء ومعتقدات عباس الحلو مثلاً ، فكان مثله يضرع خاشعاً إلى ضريح الحسين ، وكان مثله يبجل الشيخ درويش ويتبرك به . كذلك كان المعلم كرشه — فيما مضى — وطنياً صليماً ، أما الآن فلا يبغي من الانتخابات سوى المال وإشباع

الشذوذ . . وهو موقف السيد سليم من السياسة التي لخصها ابنه الحماى قائلا :  
 « وهل البرلمان في بلادنا إلا كريض بالقلب تهدده السكتة القلبية في أية لحظة »  
 فهو رجل يستغرقه العمل نهائياً ، والفريزة ليلاً ( وقد أصبحت الصينية المشهورة  
 رمزاً لهذه الفريزة ) . الليل عند السيد سليم يخالو من أى لون من ألوان التسلية فلا  
 شيء غير الزوجة « وللك تغن في مسراته الزوجية تغناً شديداً عن جادة الاعتدال »  
 مجموعة واحدة من القيم تحكم علاقات الفئات البرجوازية الصغيرة مع بعضها  
 البعض . . لذلك أحب عباس الحلو حميدة ، وإشبهها السيد سليم في نفس  
 الوقت ، فالرغبة لا ترحم ومزاياها تستهين بفوارق « الطبقات » كما يقول . إن  
 « حيويته الحارقة » قريبة الشبه من شخصية أحمد عبد الجواد . غير أن الفنان ،  
 هنا ، يستخدم الشخصية كأداة للتعبير لا كنموذج بشري فحسب . أى إن السيد  
 سليم هنا يقوم في الطرف المقابل لعباس الحلو : الفقر أمام الثراء ، الشيخوخة  
 أمام الشباب ، النهم الجنسي أمام الهيام العاطفي . . كل ذلك يصوغ بداية الطريق  
 القصير في حياة حميدة ، بل في تاريخ زقاق المدق .

عملة الكرامة هي المحور الأخلاقي في حياة البرجوازيين الصغار ، فالكرامة  
 هي العملة الوحيدة الصالحة لأن تكون تعويضاً للنقص الاجتماعي والاقتصادي .  
 من محجوب عبد الدائم إلى أحمد عاكف إلى عباس الحلو وحسين كرشة إلى حسين  
 إلى كمال عبد الجواد . . كانت عملة الكرامة تتخذ لنفسها محوراً هاماً في مأساة  
 كل منهم ، وإن اختلفت صورها : حسين كرشة لم يكن يعنيه شذوذ أبيه بقدر ما كان  
 يفيظه « ما يثيره حيلهم من فضيحة وحرسه » . وعباس الحلو ياتمس الحب  
 « الشعبي » ممزقاً بين الأحاسيس الرومانسية والشهوات الواقعية و « كرامته » تأبى  
 عليه أن يضع بين هذه وتلك . وحميدة لم تكن تحبه ولم تكن تكرهه ، ولعل  
 كونه الفتى الوحيد الذي يصلح لها في الزقاق هو ما جعلها تشفق من قطعه أصدده  
 بحزم وفضاطة . وكانت على الرغم من تجربتها المحدودة في الحياة تشعر بالفراق  
 الكبير بين هذا الفتى الوديع وبين طموحها النهم الذي يضره نزوعها الفريزي  
 إلى القوة والجموح والسيطرة والعراك . ولولا إيمانها « بالزواج » كنهاية طبيعية  
 محتمة لما ترددت في نبذ القسوة عليه . كانت الأخلاق أهون شيء على نفسها

المتسردة ، وقد نشأت في جولا يكاد يتفياً ظلها ، أو يتقيد بأغلاها ، ولكن الحلو  
يبنى المضي في طريق طوله ألف ميل ، وهو يود أن يخطو الخطوة الأولى في هذا  
الطريق الطويل بأن يسافر إلى التل الكبير مستجيباً لمغريات حسين كرشة التي يثرثر  
بها عن الجيش الإنجليزي ، ويدفعوا بخيالات حميدة وأحلامها في الطريق القصير  
إلى العز والجاه . . فالصالون الصغير لن يحقق لهما شيئاً من ذلك .

وهذا هو المظهر الأول للتفاعل بين الاستسلام والمغامرة ، فقد نجح الحلو  
أخيراً في أن يهجر الزقاق ونوم صديقه - عم كامل بائع البسوسة - الشبيه بالموت .  
وكانت هذه مغامرته الأولى في الحياة ، كما كانت الأمل الأول في ظلمة حياة حميدة  
التي أضاعها « نور الذهب اللامع » ، أضاعها الأمل في الطريق القصير إلى « الحياة »  
بعيداً عن زقاق « العدم » . وينطلق وحى الشيخ درويش - في أزمة النزاع بين المعلم  
كرشة وزوجته - قائلاً « هذا شيء قديم » ويصر على تهجية الكلمة حرفاً حرفاً ،  
وأنه يؤكد معاني أول كلمة نطق بها : المأساة . وكأنه صوت الغيب في عالمنا المثقل  
بالظلمات . حميدة ظلت مشغولة دائماً بالموازنة والاختيار والتفكير ، فلم تنجذب  
قط إلى الدنيا السحرية التي يقيم الحلو في سماواتها ، كرامة الحب عندها قريبة الشبه  
من كرامة الزواج عند محبوب عبد الدائم . كلتاهما « عقدة » يتحتم تجاوزها إلى  
الدرجة السادسة « عقد الضائع في القاهرة الجديدة » ، وإلى الطريق القصير « عند  
فتاة الزقاق » . والزمن هو عقدة العقد في الطريق الطويل الذي اختاره الحلو ، بينما سفره  
لا يمثل بالنسبة لحميدة إلا « خيال الطريق القصير » ، نور الذهب اللامع . لهذا  
وافقت على قراءة الفاتحة قبيل السفر . ووافقت على القبلة السريعة التي اختطفها  
فوق السلم « وكانت تجد نحوه في تلك اللحظة ودأ عمية » .

لو أغفلنا الزوائد والحواشي والذبول التي أغرق فيها الفنان جزئيات كثيرة  
من مأساة الزقاق - مثل قصة حسين كرشة مع أسرته ، وقصة سنية عفيفي مع  
الزواج ، وقصص زينة فيلسوف الزقاق مع زبائنه الدائمين - لاستطعنا أن نلتقي  
مع الطرف المقابل لعباس الحلو في الغرام بحميدة : السيد سليم علوان . فنحن الآن  
نستطيع أن نضيف ثنائية جديدة إلى سلسلة التناقضات بينهما التي لا تنتهي : فقد  
سافر الحلو وغادر الزقاق ، وبقي السيد سليم في وكالته يرسل النظر إلى الفتاة الريانة

العود ، و ( عقدة الكرامة ) تتأرجح في صدره بين التجاوز المشروع عبر الزواج ، والتراجع الحميد عبر مصاهرة « الطبقات الأدنى » . وأخيراً توكل على الله - فقد شارك سفر الحلو في هذا التوكل - وتجاوز العقدة بأن همس في أذن أم حميدة بأنه انتوى « الزواج » ، على سنة الله ورسوله ، من فتاة الزقاق الجميلة . وتألفت عينا حميدة وهي تسمع الخبر « هي الثروة التي تحلم بها ، هذا هو الجاه الذي تحلم به » ، « حقاً لوح عباس الحلو لطموحها العنيف ببعض الزاد ، ولكن الحلو نفسه ليس بالرجل الذي تريد » ، « ولكن الحلو لم يقبض على ملاك قلبها على أية حال . . . إن القدر الذي يلقي ظلاله على المأساة المصرية عند نجيب محفوظ ، القدر الذي يلتقي مع مأساة الحرية في محنة الإنسان المصري مع الخبز والجنس والمعرفة ، هذا القدر يصيب السيد سليم باللحظة الصدرية ويسقط مشلولاً طريح الفراش ! ولم تكن قط أزمة السيد مع جتونه الجنسي ، ولم تكن قط أزمة أم حميدة مع لقمة العيش الرغدة ، وإنما كانت الأزمة الأولى للفتاة الفقيرة الجميلة مع « الطريق القصير » .

الفنان يستخدم « القدر » كنظم درامي للأحداث : حسين كرشة يشير للحلو بالثل الكبير فيذهب لتسقط آماله في حافظة السيد سليم ، ثم يشل السيد لتسقط هذه الحافظة في جيوب الأطباء - وليس هذا شيئاً هاماً - وتسقط حميدة بين ذراعي « فرج إبراهيم » وهذا هو الشيء الهام ، لأنه بداية الأزمة الثانية لحميدة مع الطريق القصير . أو هو المدق الحديد ( بداية الممشى ) إلى الطريق القصير ، هو البداية الحقيقية لهذا الطريق . من عباس الحلو « ونور الذهب اللامع » إلى السيد سليم « ونور الوكالة الأكثر لمعاناً » إلى فرج إبراهيم « والامعان اللانهائي » كانت حميدة تخطو في ثبات غريب نحو هدفها الكبير . . وكانت مصر في ذلك الحين تدمم مأساتنا السياسية والاجتماعية بانتخابات مزيفة وتهرج مبتذل ( حتى إن بعضاً من النقاد جعل من حميدة رمزاً لمصر كلها ) . وهزلة الوصل بين مأساة مصر ومأساة حميدة تمثلت في فرج إبراهيم ( كما سبق لها أن تمثلت في سالم الإخشيدي في مأساة الضائع بالقاهرة الجديدة ) . والشيخ درويش يلمح رفة المرشح الجديد فينطق بلا تردد « الله بخرب بيتك » . وكما كان فرج إبراهيم

هزمة الوصل بين مأساة مصر ومأساة حميدة ، فإن السراشق المقام للمرشح الجديد كان القنطرة بين الطريق الطويل والطريق القصير في حياة الفتاة . اعترض المشهد سيلها وهي تعاني اليأس المرير « وأبت أن تسلم بسوء حظها » ، « وقد بعث ظهوره في نفسها ثورة عارمة جارية استثارت كوامن غرائزها جميعاً » . فرج إبراهيم يسوقه الفنان إلى هذا المكان ليمزج بين الفساد السياسى والفساد الاجتماعى — وليس هذا بكل شيء — وهو يسوقه كواحد من خبراء الطريق القصير إلى « الحياة » في تصور حميدة . الطريق القصير — كما لا تدرى حميدة — لا يدع الإنسان يعيش حياته الحقيقية بل يحيا خارج جلده ( كما كان الضائع والمضطهد كلاهما شخصية مزدوجة أو شخصية ملغاة . . المهم أنهما لم يعيشا حياتهما المفردة الحقيقية ) . وهذه النقطة من أخطر معالم المأساة المصرية في المرحلة التي صاغها نجيب محفوظ . فالشخصية تنوهم أنها تحقق وجودها إذا قالت « طط » أو « انحنى للعاصفة » أو سارت في « الطريق القصير » ولكنها تفاجأ بأنها « تمثل » مشهداً هزلياً هو في حقيقته جوهر المأساة ، لأنها لم تعيش حياتها قط . الطريق القصير إلى « المجد » في حياة حميدة يؤدي إلى الحياة اللاحقية منذ اللحظة الأولى ، فالقواد يمثل دور العاشق ، وعابدة المال تمثل دور العاشقة . فرج إبراهيم يحل التناقض الفنى بين عباس الحلو والسيد سليم ، فهو يجمع بين نضارة الشباب والحبس المتورم في آن واحد ، لذلك استقبل على حميدة « نزوع طاغ إلى المغامرة » فهفت إليه بقوة فوق إرادتها ودعاها شعورها المتمرد إلى خوض غمار هذه المعركة « وداخلها شعور غريب بأن هذا اليوم هو أسعد أيام حياتها على الإطلاق » . وعند ما يركز الفنان عينها على يدى فرج إبراهيم التي توحى بالقوة والجمال يجب أن ننتبه إلى إحدى خصائصه في التعبير التراجيضى ، وهى « الرمز » بجزئيات صغيرة إلى كليات كبيرة صانعة للشخصية بشكل عام ، وللطريق القصير في زقاق الملقى بشكل خاص « وقع بصرها اتفاقاً على يدها فأدركت لأول وهلة الفارق الكبير بين يده الجميلة ويدها الخشنة » . وأحبت كلماته ، هو الخير ، بقلها ، هى المسحورة ، كما تلعب أنامل العازف بأوتار الكمان . ومن ثم عرفت أن الزواج والأطفال وتغلفاتها هى ملامح الطريق الطويل . أما مدرسة الدعارة التي يتشرف فرج إبراهيم بنظارتها والإشراف على تخريب أدوات التسلية لجنود الحلفاء ، فهى وحدها الطريق القصير إلى



« الحياة » و « المجد » . فإذا قال إن القواد هو سمسار السعادة في هذه الدنيا أيقنت هي أنه سمسار الطريق القصير « وخفى قلبها خفقا متتابعاً فعضت على شفتيها حتى كادت تلعبهما . إنها لتعلم ما تبتغي ، وبما تهفو إليه نفسها . كان يجرى قبل اليوم في شعورها متقللاً بين النور والظلمة ، ولكنه شق اليوم غشاوة الغموض وأسفر جليلاً لا لبس فيه ولا إبهام » . لذلك جاءت استجابتها لنداء الطريق القصير استجابة لا واعية لما تختزنه أعماقها « اختارت سبيلها بالفعل وهي لا تدري ، ووقع اختيارها عليه وهي بين يدي ذلك الرجل ، في بيته ! كان لسانها يلهو غضباً وأعماقها ترهص طرباً ، كان وجهها يريد ويعبس وأحلامها تنفث وتمرح ! . . . فوق هذا كله فلإنها لم تمتعه لحظة واحدة ، لا بل لم تحترقه قط . وكان — كما لم يزل — حياتها ومجدها وقوتها وسعادتها » . وهل من سبيل إلى الإفلات من ربكة الماضي إلا بواسطة هذا الرجل ؟ لقد أصبحت حياتها في الزقاق ماضياً قبل أن تبدأ ! . . . والحق أنها بداية النهاية . الفنان يقول بالحرف — في جملة واحدة — لقد « اختارت سبيلها بالفعل » ، « وهي لا تدري » : الجبر والاختيار في لحظة واحدة . كما أن ماضيها المعاصر تبدى لها دفعة واحدة . هذه المزاوجة بين المتناقضات هي — على المستوى الفني — تركيز لموضوعية الزمن ، وتحديد ملح لطبيعة المأساة المصرية الجامعة بين التناقض . كانت حميدة تنحدر إلى مصيرها المحتوم — يقول الكاتب — لا يعرفها من وازع إلا ما يعوق المنحدر إلى الهاوية من دقائق الحصار . وإذا كان التناقض يعني التعارض ، فإذا هذا لا ينفي أن موضوعية البناء التراجيدي عند نجيب محفوظ تقوم على أساس من التعادل الكتام والتكافؤ الصارم بين عناصر التجربة ، حتى إذا اختلف التوازن بين هذه العناصر كانت المأساة . وهذا ما يحمل المنطق الصارم يؤدي — في نهاية السباق — إلى التناقض الحاد . حميدة من أجل المجد أو الحياة كما تصورها ، تنقلت من الحلول إلى السيد سليم إلى فرج إبراهيم . . . ولم تكن تدري قطعاً أن هذه « النهاية » لن تكون المجد أو الحياة الحقيقية . لن تعيش حياً حقيقياً ، لن تنفث هواء حقيقياً ، بل « ستمثل » الحب والعشق ، و « ستاجر » يجسدها الحقيقي مقابل حياة غير حقيقية . . . لقد عبرت الطريق القصير في أسلوب منطقي تماماً ، فأنتهت إلى ذكران إنسانيتها إذ أصبحت سلعة وتاجرة في وقت واحد . أصبحت سلعة بشرية من العبيد ، من الرقيق الأبيض ، وكانت تتهم أنها

تتخلص من عبودية الزقاق من أجل « الحرية » . كانت تتوهم أنها تتمرد على العلم من أجل الحياة ، فراحَت تسلك سبيلها إلى الطريق القصير في خطو ثابت « وأزاحت عن صدرها الغطاء الوثير ، فبدأ فستانها مستخدماً خجلاً فيما يغمره من غمّل وحرير ، ما أعمق الهوة التي تفصل ما بينها وبين الماضي » . وقد حفظت عن ظهر قلب شعار الطريق القصير كما علمها إياه فرج إبراهيم : وما الدنيا — لو تعلمين — إلا أسماء . لذلك تحولت حميدة إلى « تبتى » ، وظل القواد يضخم شعار طريقه القصيرة : الحياة فانية يا تبتى ، وأجمل ما فيها كلمة حلوة ، وهل دام شيء لإنسان ؟ الواحد منا يشترى حق الفازلين ولا يدري أ يكون لشعره أو لشعر ورثته . ومضت حميدة في الطريق القصير : تعلمت الرقص الشرق والغربي وكلمات الغرام الأجنبية ، وارتدت أزهى الثياب وأغلى الحلى وأكلت وشربت أشهى الأطعمة وأعذب الشراب .

الطريق القصير في حياة حميدة شارع رئيسي ، ولكنه في حياة بقية شخصيات الملقى شارع جانبي . لهذا تحكم تطورات الزقاق مجموعة واحدة من القيم والشعارات . السيد سليم يفزع من الموت فزعاً رهيباً ويعد معجزة حياته أن « كتب له عمر جديد » وزيلة يقول : لا فائدة ترجى من الأحياء وقليل من الموتى ذو نفع « وألتي زيلة نظرة متحجرة على الجثث المدرجة في أكفانها ( وهو يزورها كثيراً برفقة الدكتور بوشى لسرقة الأطقم الذهبية ) مطروحة في تتابع وتواز حتى غيابات القبر ، ويرمز نظامها إلى تسلسل التاريخ واطراد الزمن ، وينطق صمتها الرهيب بالفتاء الأبدي » . وعباس الحلو يعود من التل الكبير — ومعها الشبكة لحميدة — ليقول « هذا يوم أغر من الأيام الملعونة في العمر » . ولكن القدر الذي أسهمت في صنعه أيد كثيرة ، يقول شيئاً آخر . فقد أصبحت حياة السيد سليم أبشع من الموت منذ سقط مشلولاً بفاعلية القلق المدمر على مصير الوكالة ومصير الرحلة معاً . كذلك ضبط البوليس زيلة والدكتور بوشى أثناء اقتحامهما لأحد المقابر فقبض عليهما وسيقا إلى السجن . وعاد عباس الحلو ليستمتع إلى الخبر المذهل : انخفضت حميدة من الزقاق !!

الحرب والموت كلاهما يمثل محوراً خطيراً للمأساة ، وهمزة وصل تراجميدية

بين الزقاق والعالم . ومقهى المعلم كرشة هو « ثقب الحائط » الذى يراقب منه الفنان — مجلس الشيخ درويش — مجرى الأحداث . ألم يكن شيئاً منطقياً أن يحب الحلو حميدة ، ثم يغامر بالسفر إلى معسكرات الإنجليز فيحضر الشبكة ويتزوج حبيبته ؟ . إن هذا التصور المنطقي لسير الأحداث هو التصور المألوف ، ولكن ثغرة ما فى هذا التصور تفاجئنا نتائجها على غير ما نحب ، تفاجئنا بالفاجعة . لهذا يؤدى منطقنا الصارم إلى تناقض حاد ، إذ عند ما فتح عباس الحلو ذراعيه لمستقبل الدنيا ، ارتسمت خلفه علامات الصليب . . وهذا هو التصور الأعمق للمأساة .

ويترجم الفنان هذا المعنى على لسان الحلو « أ رأيت كيف يحلم إنسان بالسعادة إذ الشقاء يترقب يقظته ساخراً هائلاً طاوياً مصيره بيديه القاسيتين » . إن التصور البشرى لمنطق الأحداث تصور بسيط لا يتناسب مطلقاً مع ما أصبحت عليه الحياة الإنسانية من التشابك والتعقيد . . لذلك تختل عناصر التجربة — القائمة على التعادل التام والتكافؤ الصارم كما هو الحال عند شكسبير — وتحدث الثغرة فى منطقنا البسيط المألوف ، وتتفجر المأساة . كان الحلو « يعيش على القطرة لا يدرى شيئاً عما وراءها ، مخلصاً لقوانين الحياة الأولية ، فوجد فى الحب جوهر حياته وخلودها فلما أن فقدته فقد الأسباب التى تصله بالحياة » . ولاحق أن الحلو منذ غادر الزقاق كان قد بدأ حياته الجديدة كمغامرة . أى أن حرب حميدة فى ذاته لا يقيم الحجة على مستقبل الحلو فى الحياة ، لأن الطاقة التى واثته على مغادرة الزقاق انطلقت نهائياً من مكمنها فى اللحظة التى أعطى فيها ظهرو للملق . ولا ريب أن حسين كرشة هو القاتل الذى أشعل هذه الطاقة ، وما زال يشعلها حتى كان الانفجار الأكبر . حسين كرشة من شخصيات الزقاق التى جعلت من الطريق القصير شارعاً جانبيّاً ، لهذا يأسف على الحرب التى انتهت وما كان يظنها تنهى أبداً، وينطق بنفس شعارات الطريق القصير « ربحت كثيراً ، وضيعت كثيراً ، وهذه هى ( الحياة ) إن أعمارنا ذاهبة فلماذا تبنى القنود ؟ . . . » ومن ثم يكون الجواب هو الأحمر التى كان يشر بها عباس الحلو لأول مرة !

كان اللقاء حاراً بين الحلو وحميدة عند ما كانت التناقضات بينهما فى مستوى

صراعى متخضض . أما الآن فقد ارتفع مستوى الصراع إلى الذروة : رآها « مصادفة » تحف بها معالم الطريق القصير من شعر الرأس إلى إخمص القدم ، رآها في ذروة « مجدها » و « حياتها » و « حريتها » . . . يكرر هنا الفنان أنها اختارت سبيلها ( من بادئ الأمر ) بمحض إرادتها ، ثم يضيف « وبعد تجربة وعناء تكشف لها ألقه عن أفراح وضاعة وخيبة مريرة » وعند ما رآها الحلو ( مصادفة ) كانت تقف فوق « قمة الامتحان تردد عينها بين اليمين والشمال متحيرة متلهفة » لقد عرفت أخيراً أنها « لكي تتمرغ في التبر ينبغي أن تتمرغ في التراب » . . . ويكمل الكاتب ( فلم تبال شيئاً ) . هذه المزاجية بين الجبر والاختيار ، بين السبب والنتيجة ، بين المظهر والجوهر . . . تتفاعل هذه العناصر جميعها في مركب واحد منفرد هو التكوين الخاص بحميدة ورمزيتها إلى مأساة مصر كلها . وليست المصادفة في هذه المأساة إلا العنصر الدرای المضاف من جانب الفنان ليجزج هذه العناصر ببعضها ويلهب التفاعل والصراع بينها جميعاً . حميدة مضت حتى نهاية الطريق ( فارتضت ) أن تكون داعرة رهن الإشارة لكل عابر ، ولكنها فوجئت بأنها ( مقيدة ) بأغلال العشق لقوادها . . . ومن هذا التناقض « نجمت الخيبة المريرة التي منيت بها » ، فلم يعد القواد بالرجل الذي عرفته من قبل ، وهذه هي الخيبة المريرة . . . حتى إذا رأيته أو ذكرته انتابها إحساس بالأسر والذل . لقد فقدت حريتها من حيث أرادت التمرد على عبوديتها . . . ذلك أنها ( اختارت ) الطريق القصير الذي ( أجبرها ) على المضى إلى نهاية محددة . « الحقيقة المفجعة » في حياة حميدة أنها استهانت بكل شيء في سبيل الحياة ، ثم اكتشفت أن حياتها سراب ، ومع ذلك فالسراب في أعماقها هو الأب الشرعى للسراب في الخارج . تكوينها الذاتي الأصيل يتضمن هذه « الحقيقة المفجعة » فلما أحست أن بها جرحاً عميقاً « ولكن الجريح يعيش حتى وهو يتزف ، بل يستطيع أن يتمتع بحياة عريضة فيها الذهب والسرور والسطوة والعراك » ولما أيضاً كان اللقاء بينها وبين عباس الحلو مستحيلاً ، لقد أفرغ التناقض بينهما صراعاً عميقاً إلى أبعد حد . ولكنها التفتت إليه عند ما رأيته على بعد ذراع منها لاهثاً ونادت عليه . راح بعصره ويعاين المرأة الواقعة حياله بلهاسها الجليد وزينتها الغربية ، متلمساً عبثاً أن يجد فيها موضعاً للفتاة التي أحبها ، فارتد البصر قليلاً وتجرع قلبه غصص اليأس المرير . . . وامتأ قلبه المهوور شهراً بتفاهة

الحياة وعيها ( لأول مرة في زقاق الملق يخلق نجيب محفوظ نماذج بشرية غير مثقفة تنطق حياتها بعث الوجود ) . أما هي فقد استشعر قلبها خوفاً « حيال هذا الأثر من الماضي الذي تتحاماها » . وهي تفلسف المأساة هكذا : هذا قضاء الله الذي لا يد ، أردت شيئاً وأردت الأقدار سواء ، هذه حياتي ، النهاية التي لا مهرب منها ، لم يعد بوسعي الرجوع ، إلى لأقر بعجزى حيال حظي ومصيري . وهو « مصير أسود » كما قال عباس . هنا على حد قوله « جريمة لا تغفر » ، وهنا تكفير — على حد قولها — « إلى أودى ثمنها من لحمي ودمي » ولم يبق سوى « الغفران » الحلقة المفقودة في مأساة حميدة : « لا يصح أن نشق بلا ثمن . انتهت حميدة ، وانتهى عباس » .

إذا كان الفنان يسند إلى زينة وحسين كرشه والمعلم كرشه دوراً ما في فلسفة المأساة ، فإنه يسند إلى المتصوفين من أمثال الشيخ رضوان الحسين دوراً مماثلاً تؤهله له طبيعته كواعظ ومرشد : وما الشر إلا عجز مرضى عن إدراك الخير في بعض جوانبه الخافية ، إن المصابين في هذه الدنيا هم أحباب الله ، إن الله أحل وأرحم من أن يأخذ البريء بالذنب . وهكذا إلى بقية المحاور الخلقية التي يصوغ منها الإسلام إطاراً نظرياً للمأساة . فالجلو لم يزل يجب الفتاة ، وإن كانت أسبابها قد انقطعت إلى الأبد ، وأن رغبته في الانتقام من غريمه لا تقاوم . وكان نزوحه هذا إلى الانتقام ظلاً لتعلقه بالمرأة التي يحبها ولا يطيق هجرها . وهذا هو العذاب الذي انتهت إليه حياة عباس منذ وقع بصره على فتاة الزقاق الجميلة . نجيب محفوظ يسير مع منطقنا البسيط في تتبع مسار الشخصية والأحداث ، وهو يخفي علينا أشياء كثيرة . يخفي علينا أن غرام الحلو لا يعني أنه المعادل العاطفي لتكوين حميدة ، ويخفي علينا أن تجارة فرج إبراهيم في الرقيق الأبيض لا تعني أنها المكافئ العقلي لشخصية حميدة . . . فالتعادل التام والتكافؤ الصارم بين عناصر التجربة لا ينطبقان على جوهر الشخصيات وتفصيل الأحداث ، والتشابك المعقد الذي يضمها جميعاً . التعادل يتم بين الخطوط العريضة والمظهر العام . . . والتناقض بين العام والخاص ، بين الكلي والجزئي ، يولد أزماً لا نهاية لها . ومأساة الطريق القصير تبدأ من التناقض الجوهرى العميق بين عباس وحميدة من جهة ، وبين فرج

إبراهيم وعباس من جهة أخرى ، وبين فرج وحميدة من جهة ثالثة . . إلى ما لا نهاية من التناقضات الصانعة للمأساة .

وتعود عقدة الكرامة كمحور خلقى فى حياة البرجوازية الصغيرة - أكثر الفئات الاجتماعية إحساساً بالنقص الاجتماعى - فتتلور عند عباس كإمكانية فى حل الأزمة يتجاوزها عبر القتل ١ . . وتجدت نهاية الطريق القصير حين ( تصادف ) أن يمر عباس وحسين أمام الحانة التى تذهب إليها حميدة ( أوتيتى ) للترفيه عن جنود الحلفاء المتصرين . و ( تصادف ) أن كانت حميدة هناك فى جلسة شاذة تشرب الخمر بين الجنود ، فما كان من عباس إلا أن هجم عليها بغية قتلها ( وهو الذى لم يفكر قط فى مصيرها ، بل كان همه الحالى هو التخلص من غريمه حسب الاتفاق الذى تم بينه وبين حميدة عندما رآها فور عودته من التل الكبير ) ولكن الجنود الإنجليز - وتوقف شجاعة حسين كرشة عن العمل - كانوا أسرع منه بكثير فسقط بينهم ترسم دماؤه كلمات عديدة . كلمات لخصها يوسف الشارونى بقوله « منذ ست سنوات كان هتلر قد أعلن الحرب على إنجلترا ، ثم على روسيا وبلدك كان مصير الملايين من البشر قد تقرر فيما تسمونه القدر . كان قد تقرر أن يموت هذا غريقاً وأن تشكل هذه وتترمل تلك ، وأن تصبح حميدة عاهرة . ويموت خطيبها عباس الحلو مقتولاً وهو لما يزل فى الثالثة والعشرين . فصراع العصر لم يعد يقتصر على هؤلاء الذين يريدونه ويعلمونه ويشاركين فيه ، بل هو يمتد إلى الآخرين الذين لا يدلون برأى فى المعركة ويحاولون عبثاً أن يتجنبوا لفح الصراع ، وهكذا يشارك كل بما يملك أو يستطيع ، فشاركت حميدة بجسدها وشارك عباس الحلو بمصيره<sup>(١)</sup> . » دماء عباس الحلو رمت بدقة انمكاسات الحرب والاستعمار ، وأعلنت قضية القضايا فى تاريخنا المأساوى : الحرية . قتل عباس الحلو يا أبى - يقول حسين كرشة - قتله الإنجليز ! والإنجليز ؟ - يسأل المعلم - فيقول الابن : تركناهم والشرطة تحيط بهم ، ولكن من ذا يستطيع أن ينال منهم حقاً ؟ إذا فهو القدر ؟ هو الطريق القصير فى حياة حميدة ، هو الحرية ، فى حياة عباس ، أو كما يقول يوسف الشارونى<sup>(٢)</sup> : « فى هذه اللحظة حصل عباس الحلو على قمة تحرره

وزايله فجأة تهيجه وتردده ، وأحس أنه يقوم الآن بمغامرة حياته ، وهى مغامرة لا يعرف لأول مرة نتائجها ولا يحسب فيها خطواته ومن قبل كان قد غادر الزقاق على أن يعود ، أما الآن فقد كان يغادر الزقاق فقط . . . ويلقى الشيخ درويش : أليس لكل شئ نهاية ؟ ! بلى لكل شئ نهاية . ويكرر نطقها بالإنجليزية ، ويعيد تهجيتها حرفاً حرفاً .

إن موضوعية البناء الروائى للمأساة فى زقاق المدق ، يتميز عن القاهرة الجديدة وخان الخليل بمجملته أشياء ، ولكنه يتصل بهما أوثق الاتصال ، مهما يؤدىان إليه ، وهو يمتص كافة خصائصها التراجيدية ليسلك حلقة ثالثة فى حلقات هذه الملحمة الفاجعة . إن الزقاق يضم الكثير من الضائعين والمضطهدين وكافة الذين يفتحون أذرعهم للحياة فترسم خلفهم علامة الصليب . وهو يقوم على أسس راسخة من التضاد والتعادل والتدخل الذى يؤدى إلى المأساة . غير أن أخطر ما يتسم به الزقاق هو ذلك الجو الأسطورى الذى يشع بين جوانبه فيكسب رمزته العميقة الدلالة من شخصيات كزينة والشيخ درويش ومن أحداث كسر الحلو وشلل السيد سليم ومجيء فرج إبراهيم مع مرادق الانتخابات . هذا الجو الأسطورى يفوح من جميع جوانبه برائحة المأساة : معركة الخبز الطاحنة وأزمة الجنس الرهيبة وضراوة الجهل المطبقة على الجميع . والزقاق هو الرواية الأولى لتجيب محفوظ التى يصوغ فيها مأساة الحرية من الجماهير الشعبية المسحوقة لا من خلال نماذج المثقفين . لذلك كان الطريق القصير بالذات - لا الضائع ولا المضطهد - هو الحامة الأساسية للتراجيديا . ولذلك ، أيضاً ، كان للحرية والموت معنى عميق شامل فى كافة مراحل تطور المأساة . الحرب الخالقة لجيل اللاتاء فى أوروبا هى الصانعة للطريق القصير فى المأساة المصرية ( فهذا الطريق لم يقتصر على فئات البرجوازية الصغيرة ، بل كان الطريق الوحيد أمام جميع فئات المجتمع المصرى أثناء الحرب فيما عدا الطبقة العاملة . واختيار الكاتب للبرجوازية الصغيرة هو تركيز عنيف لجوهر المأساة ) . زقاق المدق هو التعبير الضخم عن تشابك الأسرة الإنسانية فى العالم ، وهو التجسيد الحقيقى لقاعدة المأساة المصرية : الجماهير الشعبية ، فهى الجسم البشرى لمأساة مصر فى الحرية .

كتب نجيب محفوظ « زقاق الملوك » في الفترة ما بين ١٩٤١ و ١٩٤٢ ومعنى ذلك أنه كان يتابع الحرب بفته عاماً بعد عام ، إذا استثنينا عام البداية ١٩٣٩ فهو لم يكتب فيه شيئاً ( إلا تكلمة القاهرة الجديدة ) . . ويبدو أنه كان يخترن في أعماقه مرحلة « الإرهاص » للحرب ، حتى إذا أقبل عام ١٩٤٢ كان قد اكتشف في تلك المرحلة السابقة « خامة فنية » لإنجاز المهام الفكرية للمأساة المصرية حيث جاءت خاتمة الجانب الاجتماعي منها في « بداية ونهاية » وكأنها إحاطة شاملة لحدود المأساة وثمارها في نفس الوقت ، ولهذا كان اختيار العنوان هاماً للغاية حين أوما الفنان بأن هذه الحلقة الرابعة في ملحمة السقوط والانهار هي « بداية » — لأنها تصوغ إرهابات الحرب — و « نهاية » لكونها تصوغ رؤية الفنان لانعكاسات هذه الحرب على تطور المأساة المصرية ، وهي رؤية تقرب من النبوءة العلمية حيث تضمنت تشريعاً دقيقاً للمحاولة الأخيرة في سلسلة محاولات البرجوازية الصغيرة ، لتجاوز المأساة . فكما أن الضائع والمضطهد كلاهما يمثل التسيج الأموى أو التجسيد الجوهري للبرجوازية الصغيرة ، وكما أن الطريق القصير كان إحدى المحاولات الكبرى في تاريخ هذه الطبقة لاجتياز أزماتها . . فإن الطريق المسدود في « بداية ونهاية » هو المحاولة الأخيرة اليائسة التي انتهت فيها بعد — كسابقتها — بالسراب .

كان الفنان حريصاً في الأجزاء السابقة من المأساة على تركيز الزمن تدليلاً على مساوئته من ناحية ، وعمق أزمة الحرية من ناحية أخرى . فهو في خلال ما لا يزيد عن سنة واحدة يركز الأحداث التي تؤدي إلى الحرب والموت والانهار في بؤرة زمنية قصيرة ، بل ويكشف سمات العصر في شخصيات أسطورية . واتفق ذلك المنهج في التعبير بشكل خاص في « زقاق الملوك » حيث إن التماس أوجه الشبه بينها وبين جو قصة « الأب جوريو » لبلزاك يمتد في ثناياها إغفالاً تاماً لسمات العصر التي كانت تتضمنها شخصيات كزيطه والشيخ درويش ، وهي سمات مخلفة تماماً عن سمات القرن التاسع عشر في أوروبا التي استلهمها بلزاك في صياغة شخصه قصصه . وإذا جازت لنا المقارنة فإنها تنحصر في التكنيك الروائي الذي يمسد بعضاً من صفات العصر في الشخصية الإنسانية حتى لتكاد تبدو وكأنها « متشائمة أكثر من



اللازم ، أو أن « لا علاقة لها بالواقع » ، وغير ذلك من الصعيرات التي تضيد بأن الشخصية أسطورية. التركيب ، بينما هي في حقيقة الأمر أكثر اقتراباً من الواقع — وإن لم تكن واقعية — لأنها أكثر تمثيلاً له واستقصاءً للاعصر وشمولاً في النظرة إليه .

نجيب محفوظ في بداية ونهاية بعيد تماماً عن التركيز ، هو يستغل النهاية المفتوحة في رفاق المدق — متجاوزاً المفهوم التاريخي للزمن — ويسلك حلقة جديدة من حلقات المأساة تعتمد أساساً على فتح الدواعين وشمول جوهر المأساة — على الصعيد الاجتماعي — من البداية إلى النهاية . فهو يمتص كافة الأبعاد السابقة في الضائع والمضطهد والطريق القصير ، ثم يحسدها جميعاً كنميد لا فرار منه إلى الطريق المسدود ، المحاولة الأخيرة لتجاوز المأساة « اجتماعياً » . من هنا سوف نلتقي بنماذج ومشاهد سبق لنا التعرف عليها فيما مضى من حلقات . لا شك أنها سترتدي أسماء جديدة وتقسيمات جديدة إلا أنها ، في نفس اللحظة ، تتحول إلى أنماط وأقنعة مهما اكتسبت خلال الأحداث من تفرد واستقلال . ولكن هذه النماذج كلها هي « الأرض » الفنية التي يشق عليها الفنان الطريق الجديد ، الطريق الأخير ، الطريق المسدود ؛ ولكونها أرض المأساة فإنها تشترك مع بقية الحلقات في التكوين الملحمي « العام » للتراجيديا . ثمة وحدة دينامية بين جميع الحلقات ، وثمة تمايز بينها أيضاً . ويتضاءل « مظهر » هذا التمايز كلما اقتربنا من نهاية الملحمة . فإن كل حلقة جديدة منها تجعل من كل ما سبقها « أرضاً » وفي تكوين الأرض تقارب العناصر المكونة لها تقارباً شديداً ، لأن تماسكها الداخلي هو الذي يتيح الفرصة لتشييد البناء الجديد . . . وهكذا .

لن ندهش إذا التقينا في بداية ونهاية بالبرجوازية الصغيرة وكافة القيم التي تحكم مسارها وتضبط حركتها . فسوف نلتقي بالأسرة التي يموت عائلها ( الموظف الصغير ) فتنبثق الفتى الضائع والابن المضطهد وفتاة الطريق القصير ( وإن اختلفت سماتهم عن سمات نفاثهم في الأجزاء السابقة ) . سوف نلتقي بالموت من اللحظة الأولى إلى اللحظة الأخيرة ، والطموح المتوهم عبر الرواية كلها ، والأحلام التي يضيء الفجر فتبدو كالسراب ، والعذاب الذي لا ينقطع ، وسخرية القدر المريعة التي لا تنهى .

دور الوالدين في أعمال نجيب محفوظ دور هام ( في زقاق المدق كان لهما بالغ الأهمية بالنسبة لحميدة بالرغم من يتمها . . اليتيم نفسه كان تبريراً رامتاً إلى دور الأب والأم في حياة تلك الشريحة الإنسانية الباقية في المجتمع ) . لذلك تبدأ مأساة الضائع ، محجوب عبد الدائم ، مع شلال الأب ، ومأساة المضطهد — أحمد عاكف — مع فصل الأب من العمل ، ومأساة الطريق القصير — حميدة — مع انعدام وجود الوالدين . ومأساة حسن وحسين ونفيسة وحسين — في بداية ونهاية — مع موت الأب وفقر الأسرة الوراثي . . ألا يثنى هذا الدور الهام الذي يسندة نجيب محفوظ إلى الوالدين بشيء آخر غير دورهما الاجتماعي ( كسند وحيد في حماية الأسرة البرجوازية الصغيرة في المجتمع المصري ) ؟ ألا يقومان بدور العقيدة ( كجدار سيكلوجي ) في حياة الفرد يحميه من الانهيار ؟ ألا يرمزان إذآ — في العجز والشيخوخة والموت . . إلخ — إلى افتقار الإنسان بشكل عام إلى جدار دائم يحول بينه وبين السقوط ؟ إن دور « الأم » في بداية ونهاية — وفي الثلاثية فيما بعد — هو المدخل الطبيعي للإجابة على هذه التساؤلات .

« موت الأب » هو البداية الفنية للمأساة ، أما استجابة كل من أفراد الأسرة وكيفية استقبالهم لها ، فهي التي تشكل في تشابكها وتعقدها جوهر المأساة . حسين يرزق إلى جنة أبيه مذهولاً « انتهى ، انتهى ، أبشع بها من كلمة » ، « ما هذا الموت ؟ » ، « أيموت الإنسان وهو يأكل ويشرب » . حسين كان يبكي ولسانه يتلو بطريشة آلية بعض السور الصغيرة استنزالا للرحمة . حسن راح يتساءل كيف حدثت الوفاة . نفيسة دفنت وجهها في مسند الكنبه وأخذت تنتفض من البكاء . الأم وحدها كانت صامته « كانت تدرك من هول الكارثة » ما لم يدرك لواحد منهم بخلد . إن موقف كل شخصية من الموت بشكل عام ، ومن موت الأب في هذه الأسرة بالذات بشكل خاص ، كان يحدد في واقع الأمر « التكوين النفسي » المحرك لسلوكلها على طول الرواية . حسين — هذا الحائر المذهول — هو الذي تحرك لشق الطريق المسدود بكلتا يديه . هو الذي « كان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه وبمكانته هو التي يجب أن يظهر بها أمام الناس . لم يكن أخواه ليكرثوا كثيراً لهذا الأمر أما هو فكان يعد إخفاق الجنازة كارثة كالموت نفسه » . كان حريصاً على ألا

تقع عين على القبر حفظاً « لكرامة الأسرة : « لا مقبرة ولا يحزنون ، لماذا لم يبن  
واللنا مقبرة تليق بأسرتنا ؟ » عقدة الكرامة دائماً — فى مأساة البرجوازية الصغيرة —  
هى إحساس حاد ملتبس بالنقص الاجتماعى ، هى تعويض نفسى عن الخوف  
والخجل أمام الواقع ، هى المحور الذى يركز فيه الكاتب مأساة الطريق المسدود  
فى بداية ونهاية . عقدة الكرامة فى الحلقات السابقة أمر بالغ الأهمية ولكنها فى  
بداية ونهاية هى نقطة انطلاق التراجيديا . حسنين يؤكد لذاكرته أن هذا القبر  
المغمور فى العراء سيظل رمزاً لضياهم الخجل فى هذه المدينة الكبيرة . ربما كانت  
الأم هى النقيض المقابل لحسين — حسب المنهج التعبيرى للفنان الذى يعتمد على  
التضاد — فهى وحدها التى تعرف أن نهاية زوجها تسمى « لا قريب ولا نسيب ،  
ولم يخلّف الراحل شيئاً » وبين طرفى التناقض تحتل نفيسة مكاناً تالياً لحسين ،  
ويحتل حسين مكاناً تالياً للأم ، ويقف حسن فى الوسط ضامعاً متمزقاً كهزمة وصل  
تراجيدية بين الأحداث . نفيسة تقف خلف حسنين مباشرة بعيداً عن أن تكون  
طرفاً فى التناقض ، لأنها تمتلك كافة أسباب القرد : « فتاة » فى الثالثة والعشرين من  
عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب ، فصيبرها معلق على الحافة بين الطريق القصير  
والطريق المسدود . ذلك أن إمكانياتها الخاصة لا تتيح لها ولوج أى من الطريقين  
بكل ما يتطلبان من مؤهلات . هى تقرب كثيراً من حسنين الذى يرغب فى التغيير  
السريع لوضع الأسرة ( فربما كان الوضع الجديد يتيح لها حلاً جديداً لأزمته )  
ومع ذلك فهى كما يسميها أنور المعداوى « واجهة عرض مزدوجة » : لها مأساتها  
وتهم فى صنع مأساة حسنين . مع اقترابها الشديد من حسنين — فى جوهره —  
تكون هى أقرب الجميع إلى الانتهاء به — ومعها — إلى ذروة المأساة ! وعلى النقيض  
من ذلك حسين : لأنه يقف قريباً من أمه فى الطريق المقابل لحسين ، فهما نقيضان  
لا سبيل إلى المصالحة بينهما ، ومع هذا فهو من خلال هذا التناقض الأصيل ، من  
خلال شخصية المضطهد ( المضحى ) من أجل الآخرين يتنازل عن مستقبله من أجل  
حسين ، أى أنه كان إحدى المحاولات الجادة للحيلة بين حسنين ونهايته المأساوية ،  
كان أبعد الجميع — باستثناء الأم — عن المشاركة فى صنع هذه النهاية . حسن وحده  
هو الذى كان قريباً للغاية من الجميع وبعيداً عنهم فى آن واحد ، هو الوحيد الذى  
شارك فى صنع حسنين وفى صنع مأساته أيضاً .

هذا التصور للبناء التراجيدي في بداية ونهاية ييسر لنا التقاط الزوايا والمواقف ذات الدلالة . يعيننا مثلاً منطوق الأم في استقبال الكارثة « مصيبتنا فادحة ، ليس لنا إلا الله ، والله لا ينسى عباده » . نفيسة قالت « لا أحد يموت جوعاً » . حسن - الذى كان الضحية الأولى لفقر أبيه وتدليله فهجر المدرسة فور توالى سقوطه وطرد من أعمال كثيرة وأصبح شريداً - حسن هذا ظل سادراً مستهتراً حتى فاجأه موت الأب ، فاستقبل الكارثة بمنطق المعارضة للأم « أنت تقولين إن الله لا ينسى عباده ، وأنا جدد من عباده . فلننظر كيف يذكرنا . لماذا أخذ والدنا ؟ . لماذا يعلن عن حكمته على حساب أمثالنا من الضحايا ؟ » حسنين اتخذ جانب المعارضة - فى مستوى آخر - حين أقبلت المناسبة . واقترحت الأم أن ترتق نفيسة من الخياطة ، فقال بعبدة « لن تكون أختي خياطة ، كلا ، ولن أكون ، أنا خياطة » . . إذاً فهناك عدة مستويات تندرج خلالها الأزمة ، فتتخذ أشكالاً متنوعة للتعبير عن نفسها . فمن لحظة التفكير فى الموت كمشكلة ميتافيزيقية ، إلى الوقوف أمامه كمحنة اجتماعية ، تختلف الشخصيات وتتقارب وتتطاحن وتلتقى ، كخيوط تتوازى وتتشابك وتتعدد إلى أن تبلور القضية التى يعرض لها الفنان بالمناقشة فى خطوط واضحة أشد الوضوح مهما التوت أو تعرجت ، قصرت أو طالت . عند ما يقول حسين « الحق أننا نغالى فى تحميل الله مسئولية مصائبنا الكثيرة . ألا ترى أن الله إذا كان مسئولاً عن موت والدنا فليس مسئولاً بحال عن قلة المعاش الذى تركه » نضع أيدينا بهذه الكلمات على أحد مستويات التمرد على المأساة .

● حسين بالذات هو الابن الأكبر ( كأحمد عاكف ) الذى يكلف تلقائياً بحمل العبء بدلا من رب الأسرة الميت . وهو الذى يضحي بمستقبله الجامعى ( كأحمد عاكف أيضاً ) من أجل أخيه الأصغر . حسين يرقب الأزمة بمحساسية اجتماعية مرهفة فينظر إلى كافة الأمور نظرة المصير الشامل للمجموع : يستذكر ويجهد لينجح ، يتوظف بالبيكالوريا ولا يتزوج لينفق على الأسرة ، يتنازل عن حبه من أجل أخيه الطموح ، ثم يعود إلى نفس الحب لنفس السبب . حسين إذاً موقف من المأساة أو هو أحد الحلول المطروحة للأزمة . . فإذا كان مصير هذا الحل ؟ .

● لتتبع حلاً آخر ممثلاً في حسين : هو شخصية مزدوجة يمثل أمام التلاميذ دور الفتى الرى ، وأمام الأسرة دور المنتقد من الهاوية ، وأمام المجتمع دور البطل « متابعنا تتلاحق بحيث لا تدع لنا وقتاً للتفكير في الحزن » .. حسين بالمات هو الابن الأصغر المدلل ، يرغب في دخول الحربية مهما يكلفه ذلك من ازدواج الشخصية ومد اليد إلى أكثر الاخوة ضياعاً أو الفتاة الوحيدة الممزقة . حسين لا يملك حلاً سوى « ركوب » الطبقات العليا في المجتمع ، التساق على كفى امرأة أرستقراطية تضمن له أن يتجاوز عقدة الكرامة بشرف ! ثورته على المجتمع والسلطة منذ كان يهتف في المظاهرات ضد تصريح هور ( ابن الثور ) تنهى إلى طريق مسدود هو التساق البرجوازي عبر المصاهرة .. فإذا كان مصير هذا الحل ؟ .

● حسن مريض بالفن ، بتأوهات الأستاذ على صبرى على وجه التحديد . وحسن لا يتجلى إلا إذا استشعرت أعضاؤه بالتحدى والاستفزاز . لذلك فهو يمزج الفن بالبلطجة يعشق المؤسسات بلماذا الأسرة شيئاً ما في الموسم . وهو يتصور مجرد بعده عن البيت غنيمة للأسرة إذ لا يكلفهم شيئاً . ويوافق أن تعمل أخته خياطة ، ويهال لتخرج حسين وتوظفه ويمده بما يمتلك لقضاء الشهر الأول من التوظيف ، ويفرح لرغبة حسين في الالتحاق بالحربية ويمده بمصروفات القسط الأول ، ويعتقد أن الأسرة بذلك قد أمنت عوادي الزمن في ظل الرابطة المتينة التي تجمعهم في شخصية الأم الحازمة .. فهل كان هذا حلاً من « الضائع الأبدي » وما مصير هذا الحل ؟

● نقيسه توافق بعد جهد يسير على العمل كخياطة — تحت ضغط الأماء الحاوية — كما توافق بعد جهد مماثل على اللهاب مع ابن البقال المجاور لمنزله إلى الشقة تحت مغريات الزواج ، وهي تفرض حسين ما يفيض عن حاجتها وحاجة الأسرة من نفود حتى يستطيع أن يبدو في المظهر اللائق به .. فهل أسهمت حقاً في حل الأزمة ؟ .

● والأم بتدبيرها وحزمها وسياستها الاقتصادية التي لا تائين أمام العواطف : حرمت ابنيها من المصروف اليومي ، وهي التي اقترحت أن تعمل ابنتها خياطة ،

ونزلت إلى الدور الأرضي في شقة رخيصة ، وباعت الكثير من أثاث الشقة ، وحرصت على استبعاد أية كماليات من الميزانية ، حتى « النور » اعتبرته من الكماليات . فهل أسهمت هي الأخرى في حل الأزمة ؟

هذا التخطيط لموقف الشخصيات من المحنة الشاملة لمصيرهم جميعاً ، موقف الجزء من الكل . يبقى بعدئذ تخطيط مقابل ، يضع في اعتباره أن هذه الأزمة العامة انعكست على الأفراد بشكل يختلف من فرد إلى آخر حسب تكوينه الذاتي ، ومن ثم كان لكل منهم صفاته الخاصة التي تستمد أصولها من المأساة المشتركة ومن شخصياتهم المفردة معاً . التخطيط المقابل يرسم خطأً بيانياً لدور « الكل » بالنسبة للجزء ، موقف المجموع بالنسبة للفرد . ومع ذلك تنقص الخريطة الفنية للمأساة عناصر المناخ السياسى والبيئة الاجتماعية والحضارة الفكرية ودور الشرائع الطبقية الأخرى . فهذه كلها تخيل التخطيطات النظرية السابقة إلى شبكة معقدة من المصائر والأحداث والقيم التي تتداخل فيما بينها وتتفاعل وتتصارع لتؤدى في النهاية إلى جوهر المأساة .

الموت كمأساة اجتماعية يحدد معنى الزمن والقدر على ضوء الواقع السياسى والاقتصادى في المجتمع . بمعنى آخر تتبارى الأصداء الميتافيزيقية للموت إذا ألحت المشكلة الاجتماعية على شعب ما كالشعب المصرى ، ويصبح الزمن هو الجسر الممتد عبر طريق طويل من الأحلام إلى القبور المعلقة لها . ويصبح القدر هو النظام الصارم الذى يستقل بقوانينه الخاصة عن إرادة الإنسان فتمسى هذه الإرادة بلا نصير في العالم إلا إذا تعرفت على القوانين الضابطة لحركة المجتمع وسيطرت عليها لمصلحتها . ( و التماذج التي تلتقي إرادتها مع « معرقة » تلك القوانين وتتناضل من أجل السيطرة عليها ، نماذج نادرة في البرجوازية الصغيرة . وسوف يرد الحديث عنها في الفصل القادم ) التفاه الإريادة الإنسانية مع القوانين الموضوعية التي تصوغ النظام الاجتماعي على نحو معين ، فالصراع مع هذه القوانين من أجل تغيير هذا النظام من شكله المأساوى إلى الشكل الأكثر تقيماً ، هو الطريق إلى الحرية . ( ولا يكتشف هذا الطريق سوى المتتمى إلى اليسار الذي لا يشكل التسبيح الأساسى في بنيان البرجوازية الصغيرة ) . وإذا فإن مأساة الضائع والمضطهد والطريق القصير

والطريق المسدود - أولئك الذين يشكلون النسيج الأساسى فى شريحة البرجوازية الصغيرة - مأساتهم تنبع من داخلهم ، من طبيعة تكوينهم الأيديولوجى والنفسى الذى يعانى ويلات أزمة « المعركة » - همزة الوصل بين الإرادة والقوانين الاجتماعية - هذه الأزمة التى تبلغ ذروتها فى تجاهلها المطلق وحسبان أن الجنس والخبز هما جوهر مأساة الحرية . ولا شك أنهما عنصران أساسيان - فهما يرمزان إلى إشباع احتياجات الإنسان - ولكنهما لا يكتملان إلا بالمعركة لذلك كانت حميدة فى زقاق المدق ، عبر طريقها القصير ، نموذجاً للتمرد المنحرف ، كما أن حسين ، فى طريقه المسدود ، هو النموذج الثورى المنحرف . . ومهما قيل فى حميدة أو حسين ، فسوف يظل لهما شرف المحاولة لتجاوز المأساة . ( ولعل مأساة البرجوازية الصغيرة كامنة فى طبيعة تكوينها العضوى ، فنسيجها الأساسى من الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير أو الطريق المسدود . وهؤلاء جميعاً يرغبون فى « تجاوز » المأساة ، لا فى العبور من قلبها كما يفعل المنتهى اليسارى )

شعارات البرجوازية الصغيرة المتقاربة ، تعكس مجموعة القيم التى تتحكم فى مسار هذه الطبقة . فعندما تتساءل نفيسة « لماذا خلقنا أسرى أذلاء للغذاء والكساء والسكن ؟ » فلأنما تردد نغمة قديمة سبق أن سمعناها فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق . . ولكن إذا همس أحد أفراد الأسرة - حسن - لنفسه « لم أسمع عن إنسان مات جوعاً » فإن الجميع يرددون فى أعماقهم صدى هذه الكلمات إلا واحد فقط ، إلا حسين . ذلك أن الفنان كان قد أعد هذه الشخصية لافتتاح الطريق الجديد . أعده من حيث التكوين الذاتى « الطموح ، ازدواج الشخصية » وأعده من حيث التكوين الاجتماعى « ابن المرحوم كامل أفندى على الذى ترك معاشاً قدره خمسة جنيهات شهرياً » وأعده من حيث التكوين الثورى . سأل أخاه عن صديق والدهم أحمد بك يسرى :

- خبرنى كيف صار ذلك البك غنياً .

- لعله وجد نفسه غنياً .

- يجب أن تكون جميعاً أغنياء .

- وإذا لم يمكن هذا . . .

- إذا نشور .

لقد أعد الفنان مأساة حسنين من داخله ومن خارجه ، من صميم تكوينه الدائى وتكوينه الاجتماعى على السواء . فقد أسهم طموحه وازدواج شخصيته فى أن يسلك طريقاً غريباً على الثورى الصحيح ، طريقاً يفتقد همزة الوصل بين الإرادة الإنسانية والقوانين الموضوعية للمجتمع ، طريقاً يفتقر إلى « المعرفة » لا إلى الخبز والجنس فحسب ، طريقاً لا يوصل إلى الحرية . سلك حسنين طريقاً مسدوداً بفاعلية تكوينه الدائى المنحرف . كذلك أسهمت الأسرة بفقرها المتوارث فى شق هذا الطريق ، بالأخ الأكبر حسن الذى فضل أن يشتغل بلطجياً على أن تعوله الأسرة ، بنفسية الأخت الدميعة التى فضلت أن تشتغل خياطة بدلاً من أن تشتغل الأسرة كلها بالتسول . وبفاعلية هذا التكوين الاجتماعى السيئ لم يتردد حسنين فى شق طريقه المسدود .

نفيسة - كما يصفها أنور المعداوى - « فتاة لا تستطيع أن تحلم كككل الفتيات بالشاب الذى يمكن أن يطور بابها يوماً ليتخلها شريكة حياته . إنها بمعنى آخر محرومة من نعمة الشعور الأنثوى بأنها مطلوبة . وإذا كان الناس عادة يطلبون لجمال أو يطلبون الغنى الذى يعوضهم عن الجمال ، فهى ليست جميلة وليست أغنية . والفقر والدمامة معناهما الحرمان من الطلب »<sup>(١)</sup> وقد وصفت هى مأساتها فى جملة واحدة حين قالت « لا جمال ولا مال ولا أب » . وهى قريبة الشبه من حسنين كما قلت فشخصيتها لا تلبث أن تزودج فيصبح الكلب هو الحائط الوهمى بين الكرامة والضعف . وعند ما عرفت طريقها إلى العرائس لتجهيز ثيابهن ، كان أنفها يمتلئ برائحة الحرير الجديد فتشعر للمسه وهو ينزاق بين أصابعها بإحساس غريب « فيه اشتاء وفيه ألم » . من هنا كانت تقيس نفسها بإخوتها الذكور فتتضح المقارنة بمرارة قاسية : إلى ميتة كأبى ، هو فى باب النصر ، وأنا فى شبرا . لهذا كان شوقها إلى عاطفة أى شخص آخر يعانى قلبها ، شوقاً طاعياً . لقد طغت مرارة أعماقها على لسانها سخرية لاذعة من الناس ومن نفسها فاشهرت بالعبث الضاحك ، ولكنها لم تحظ طوال حياتها بقلب يحنو عليها . لذلك كانت تملك الاستعداد الكافى لأن تهوى أى إنسان - أياً كان - يبدى نحوها ميلاً .

(١) راجع « كلمات فى الأدب » - المكتبة المصرية - بيروت .



ولم يكن سلمان بن جابر البقال سوى « أى إنسان » أبدى نحوها ميلا ومسى دون أن يدرى جرحها الدامى حين أخبرها أنها أجمل فتاة رآها فى حياته « وانسأقت إلى تشجيعه بدافع من عواطفها المشبوبة المكبوتة، وبأسها الخافق ، والرغبة فى الحياة التى لا تموت إلا بالموت . وبات مع الأيام صورة مألوفة ، بل محبوبة ، أنبت لها فى جذب الحياة زهرة مترعة بالأمل » . أما سلمان ، هذا الفتى الذى هو أى إنسان « لم تكن عينه العاشقة من العمى بحيث تراها جميلة ولكن كان من أبيه المستبد فى ضيق وحرمان فرحب بهذه الفرصة التى تتيح له الممكن من الحب . ففى مثل حالها من اليأس والعمامة والعجز ، وجد فيها ، مهما تكن ، أنثى تنتسب للجنس المحبوب العزيز المثال » . . . هذه المفارقة هى أسلوب الفنان فى التعبير عن معنى الأماسة . فى المستوى الطبقي يستشعر موظفو البرجوازية الصغيرة تعالياً على أصحاب المهن الحرة ( ولندكر موقف أبناء السيد سليم من وكالة والدهم فى زقاق المدق ، أى بين أبناء الأسرة الواحدة ) لذلك كان سلمان هو مجرد أى إنسان بالنسبة لنفسية . فى أوائل عهدها بالحب - ومع هذا فهو أيضاً كان يرى فيها مجرد أنثى ! أى أن كليهما يتسبان إلى نقص ما فى التكوين النفسى أو الاجتماعى - ومن هنا يلتقيان على صعيد العجز والرضا بالقليل - ولكنهما فى نفس الوقت لا يرى الواحد منهما فى الآخر كفواً له من وجهتى نظر مختلفتين : هى الجانب الطبقي عند نفيسة ، وهى الجانب الجنسى عند سلمان . ومن هنا لا يدوم اللقاء بينهما على صعيد الزواج . . .

و كان يبدو لها دائماً ، على دماسته وحقارته ، فى رائحة الحرارة عاطفته وشدة انكبابه عليها ، وكانت لهذا تحبه من أعماقها ، بل كانت مجنونة به . واعتقدت أنه الحبيب الأول والأخير ، ليس لها سواء ، ولن يكون لها سواء ، فتملقت به بقوة الأمل ، وبقوة اليأس ، وأحبته بأعصابها ولحمها ودمها ، ووجدت فيه غرائزها المشبوبة العارمة أداة نجاة تنتشلها من الأعماق . كان أول رجل بعث فيها الثقة ، وطأنها إلى أنها امرأة كبقية النساء . . . ولعل المفارقة الثانية التى يعتمد عليها الفنان فى بلورة أزمة التناقض بين نفيسة وسلمان ، أن الثقة والطمأنينة يثا فى روحها لم يكن هو يمتلك مثلها . فقد كانت مصلحة والده كتاجر أن يصاهر تاجراً آخر لا يستطيع سلمان أن يرفض ابنته . والمفارقة الثالثة أن تذهب نفيسة لتجهيز ثياب العروس ، وأن يكون حسن مطرب العرس ! هذه المفارقات تصوغ

مأساة نفيسة « رضيت بالهم ولكن الهم لا يرضى بى » . ونفيسة لا تحب الحياة المليئة بالخوف ، فزادها الخوف تعلقاً به . . بلا جدوى ! فإذا تراكمت هذه التناقضات واشتد صراعها « جاءت لحظة فشعرت بأن باطنها ينقلب رأساً على عقب وأنها تفوص فى أعماق ما لها قرار » ، هى لحظة التحول الشامل ، لحظة التغير الكيفى العميق فى حياتها من نفيسة الأزمة إلى نفيسة المأساة . فلم تعد فتاة فقيرة دميعة أبوها ميت فحسب ، بل أصبحت امرأة لا تملك أحلام العذارى ، امرأة بلا مستقبل « شريف » و « كريم » كما تفهم طبقتهما الشرف والكرامة . فهى من حيث أرادت تجاوز ( الكرامة ) الطبعية وأجبت ابن البقال رغبة فى شرف ( الزواج ) . فقدت الكرامة والشرف كليهما فى هيب حرمانها الطويل . كيف أسهمت نفيسة بفقدانها الكرامة والشرف فى مأساة حسنين ؟ لقد كانت عنصر هاماً فى التكوين الاجتماعى لحسين ، فكيف أسهم هذا العنصر فى صياغة الطريق المسدود ؟

الكرامة والشرف وبقية القيم الأخلاقية تخرص البرجوازية الصغيرة أكثر من أى فئة اجتماعية أخرى على الانفعال بها فى مواجهة بقية الفئات . أكثر أبنائها ضياعاً حين يقول « إني أعيش فى هذه الدنيا على افتراض أنه لا يوجد بها أخلاق ولا رب ولا بوليس » فإنه لا يتوانى عن الانفعال بالقيم إذا رأى الأسرة تستنجد به فى إحدى مصائبها . والكرامة — بالذات — من دون الأخلاقيات البرجوازية ، يمسد الفنان عقدها فى الأسرة كلها كمحور لعلاقتها بالفئات الاجتماعية الأخرى . ربما كانت علاقة الند للند قبل وفاة كامل أفندى على كما هو الحال بينهم وبين أسرة أحمد بك يسرى . . وهكذا .

عقدة الكرامة شاركت فى تأزم نفيسة منذ البداية : « لست إلا خياطة . ليست كرامتى التى تعز على ولكن كرامتك أنت يا أبى » ، ثم عاودها هذا الشعور الثقيل الرهيب بأنها تموت « كيف تقاوم هذا الانحلال والتهدم السارين فى روحها وجسدها ؟ ما هى بخيبة الحب ، هى خيبة الحياة كلها » أو كما يقول الكاتب : انحدر يعقبه انحدر ولا تدرى أين يقف « لقد انتهت . انتهت بلا أدنى ريب » ، « كانت شيئاً وليست الآن شيئاً على الإطلاق . عدم تخيف ويأس قاتل » ، « فقدت سلطان

الإرادة على جلسها وروحها وعواطفها . عقدة الكرامة شاركت في أزمة نفيسة ، وحولتها إلى مأساة ، ومأساة نفيسة شاركت في تحويل حسنين إلى الطريق المسدود ..

ويلاحظ هنا أن معظم فتيات البرجوازية الصغيرة في ملحمة نجيب محفوظ (إحسان ، حميدة ، نفيسة) يرغبن في الزواج كحل اقتصادي ونفسي ولكنهن ينتهين إلى دنيا العاهرات كحل يرضى أمعاءهن ( كما في حالة إحسان ) وأنفسهن ( كما في حالة حميدة ) وأجسادهن ( كما في حالة نفيسة ) ، عقدة الكرامة حولت نفيسة إلى مومس من حيث أرادت أن تكون زوجة « متواضعة » ، نفيسة بعينها كانت جزءاً من عقدة الكرامة في حياة حسنين . الكذب هو عماد الشخصية المزدوجة ، والكذب هو حذاء ابن البقال الذي هوى به على رقبة بنت الموظف ، ومن ثم بدا لها الأمر « كحل أم هذيان » رضى ، أو حال لا تمت بصلة إلى عالم الحقيقة ، « والغالب أن الدنيا كذبة كبيرة » . . هذا التفرق بين الواقع والحلم ، بين الكبرياء الزائف والضعفة الحقيقية ، هو الذى يبعث في نفسها رغبتين متناقضتين تناوبتاها تناوباً متواصلًا : رغبة في التمرد والجموح ، ورغبة في الاستزادة من الظلم والتعذيب حتى الموت . إنها تناقضات الشخصية الحية في أدب نجيب محفوظ ، وهى تناقضات الشخصية الإنسانية البعيدة عن الجو الأسطوري . بداية ونهاية لا تخضع في بنائها الفنى إلى شكل الأسطورة ، فشخصياتها تقترب في الكثير من الواقع المرئى المباشر ، والزمن لا يتركز في بؤرة قصيرة المدى بل يمتد إلى ثلاث سنوات ، والأحداث ليست مسوقة بمبررات شاذة بل تتشابه مع منطق الحياة اليومية المألوف . ومع ذلك — كما يريد الفنان أن يقول — تنفجر المأساة . أى أنه يخلق مستويات عدة للتثبت من وجود المأساة في نسيج الحياة ، سواء تركزت ألوان هذا النسيج في حزمة أسطورية من الخيوط الإنسانية بشخصياتها وظروفها وأحداثها ، وسواء تناثرت هذه الخيوط وتخفت من قيود الرمز وثقل سمات العصر . لهذا كانت بداية ونهاية قوسين كبيرين يضمنان تفاصيل المأساة المصرية — في مرحلة معينة — بإرهاصاتها ونتائجها التى حددت معالم الطريق الأخير أمام البرجوازية الصغيرة لتتجاوز المأساة . من أجل هذا تستحق الدنيا — تقول نفيسة — أن تكون طعمة للثيران ولن تكون أحصى من الثيران التى تلهم قلبها « فهى إذاً شخصية رامزة إلى داخلها وشاركتها في

مأساة حسنين فقط . . أى أن لا علاقة لها بمفردها بأى معنى مجرد خارجها .  
 والمعنى المجرد - أى جوهر المأساة - نحصل عليه من اضطراب الأحداث  
 والشخصيات فيها بين البداية والنهاية . وإذا كانت المفارقة هى الأساس التعبيرى  
 عند نجيب محفوظ ، فإنه يقوم باختيار شخصيتين متناقضتين لإيضاح المعالم الشاملة  
 للقطاع الاجتماعى الواحد . فى ظل الأب والجمال تعيش بهية فى الدور العلوى الذى  
 تقيم نفيسة فى أسفله ( وهى الفتاة التقليدية عند الكاتب فى صياغة التناقض بين  
 الأخ الأكبر والأخ الأصغر إزاء الحب ) وهى الفتاة التى تصوغ التناقضات  
 واللقاءات بين أسرتهما وأسرة حسنين . فقد طلب والدها إلى حسنين وحسين - عن  
 طريق أمهما - أن يعطيا درساً لابنه الصغير مقابل مصروفهما الشهري . وفى هذه  
 الأثناء نشأت العاطفة بين بهية وحسين ، فتمت خطبتها له بالرغم من أنه كان  
 ما يزال تلميذاً فى الثانوى . وفى هذه الأثناء أيضاً كان فريد أفندى - والد الفتاة -  
 يتكرم بالهدايا الموسمية على أسرة جاره السابق وصهره اللاحق . . مما تسبب فى تضخم  
 عقدة الكرامة عند حسنين تضخماً لم يكن يلاحظ منه سوى جزئيات مظاهره . حتى  
 إذا تراكم هذا التضخم بين تلافيف اللاشعور كان الانفجار المأساوى فى حياة  
 الأسرة كلها .

إذا كانت نفيسة قد أسهمت فى صنع مأساة حسنين من خلال مأساتها الخاصة  
 بشكل عام ، وعقدة الكرامة بشكل خاص ، فإن حسن كان العنصر الآخر فى  
 التكوين الاجتماعى لحسين الذى شارك فى صنع طريقه المسلود . حسن أصبح فتوة  
 أحد الأحياء الشعبية بفضل قواه البدنية ، وظل يعيش برفقة إحدى المومسات  
 بدرب طياب حياة تميصة قوامها الخوف المستمر « ليست أى وحدها التى تكابد من  
 حياتها المرة فى سبيل العيش » المعارك العضلية والمخدرات وقطع الطرق هى وسائل  
 الضائع الأبدى لكى يحيا مجرد الحياة . حسن - بمأساة ضياعه - كان يزيد بالرغم  
 منه عقدة الكرامة عند حسنين تضخماً .

نفيسة أحست أن العجلة دارت بها منذ لحظة التحول التاريخي فى حياتها ، وأن  
 هذه العجلة غير قابلة للتوقف - تماماً كما هو الحال فى شأن حسن - شعاراتها : لن  
 أنحسر جديداً ، ليس ثمة ما أخاف عليه ، لم يعد ثمة أمل على الإطلاق « على أن الأمر  
 لم يكن مجرد يأس فحسب ، فهناك هذه الرغبة المشبوبة التى تشتعل فى دمها ولا حيلة

لها فيها . وكلما استنامت إلى قبضة اليأس شككتها في الأعماق كشوكة مستعرة ، وأدركت بغريزتها أنها لن تراجع ، سلمت تسليتها ثباتاً وانتهى في تلك اللحظة الصراع العنيف المخزن الذي نشب في قلبها منذ أسابيع . « ما ألد الغزل ولو كذب ، » وحال مخزية ولكنها ترد إليها اعتبارها كأثني مهيسة الجناح « وتبمس لنفسها حول رغبة عابر سبيل » ليته يدري من أنا ، ومن كان أبي . عقلة الكرامة تستمر في صياغة الطريق المنحدر إلى الهاوية بقوة الدفعة الأولى من ناحية ، وبقوة اليأس من ناحية أخرى . نفيسة لهذا تختزل في تكوينها كافة صور المأساة ، هي ضائعة كمحجوب عبد الدائم ( الامبالاة بالقيم تحت ضغط الإرهاب الاقتصادي ) ، وهي مضطهدة كأحمد عاكف ( الإحساس بالظلم ، واستعداد الأكم ، ونفي الدمار للعالم ) ، وهي من زبائن الطريق القصير كحميلة ( اختيار الدعارة وسيلة ارتزاق الملعدة والجسد ) . وهي لذلك مزيج من المغامرة والاستسلام ، وهي من المقدمات الأساسية للطريق المسدود . نفيسة إذاً هي البداية والنهاية ، هي القوسان اللذان يضممان أو يلخصان تفاصيل المأساة كمخاتمة تراجمية للملحمة على الصعيد الاجتماعي .

المنافخ السياسي يشترك مع نفيسة وحسن في حفر الطريق المسدود أمام حسين . فالقصة تبدأ وما تزال صدى المظاهرات تهتف ليسقط « تصريح هور . ليسقط هور ابن الثور » وما يزال الناس يترجمون على شهداء الآداب والزراعة ودار العلوم « لا بد من التضحية فالدم هو اللغة الوحيدة التي يفهمها الإنجليز » ، وفي منتصف الرواية يصبح حسن في وجه حسين « إني أدرك الآن لماذا تفتح الحكومة المدارس . لأنها تعمل كي تبغض لكم اللحم فتأكلها دون منافس » ، وإذا استنكرت الأم دماء السياسة والمظاهرات صرخ حسين : إن الأوطان تحيا بموت الأبطال ، ولم يأل جهداً في تبرير الاستشهاد بما حدث حينذاك من جمع الشمل في جبهة وطنية شرعت في المفاوضات وانتهت إلى اتفاق أدى بدوره إلى ما يشبه الارتياح . لذلك استطرد حسين قائلاً : « لقد عشت يا أماء نصف قرن في ظل الاحتلال فلنندع الله أن يمد لنا في عمرك نصف قرن آخر في كتف الاستقلال » .

والمنافخ الاجتماعي لا ينفصل عن المنافخ السياسي في المشاركة بنصيب ما في

صنع المأساة . لذلك يختار الفنان أميرة أحمد بك بسرى كنموذج للطبقة الأعلى في اصطدامها مع الطبقة الأدنى (ويدو أن هذا أسلوبه في التعبير عن الصراع الطبقي كما لاحظنا في القاهرة الجديدة بين محبوب وفريبه الثرى وابنته الأرستقراطية) . حسين يزور أحمد بك برفقة أخيه ليجتهد له عن عمل (تماماً كما حدث لمحبوب) فيصطدم تكوينه الذاتي بتلك الطبقة العالية وجهاً لوجه فترسم عليه مجموعة من علامات الاستفهام : هل يثير موت رجل كأحمد بك حزناً في نفوس ورثته ؟ لماذا لم يكن أبونا غنياً ؟ لماذا لا نثور ونقتل ونسرق ؟ ويحجب نفسه بأسمى : « أيقنت الآن فحسب ، وبعد أن تنسمت عبير الحياة الحققة في هذه الفيللا ، أنه من الظلم أن نعد أنفسنا بين الأحياء » .

المنافس السياسي والاجتماعي حركة مستمرة الغليان لا تعرف السكون . تستمد الحركة تخطيط مسارها من طبيعة اللقاء بينها وبين البشر ، فالصورة لا تكتمل إلا بالفعل ورد الفعل معاً . كيف استجابت الشخصيات لهذا المناخ ؟ ، وماذا أكسبها من صفات جديدة؟ . وكيف تفاعلت مع غيرها ؟ حسن - الضائع الأبدي - كان يردد فيما سبق : « مثل لا يضيع في الحياة ! أية سخرية من الفنان أن تنطق هذه الشخصية بما يتناقض تماماً مع واقعها . لقد اعترف حسن بعدئذ - بينه وبين نفسه - أن الحصول على لقمة العيش أمر من العلقم . ومع هذا لا يتردد في أن يعطى أخاه حسين - فود حصوله على البكالوريا - أساور عشيقته ليقضى شهره الأول في التوظف بمدينة طنطا . حسن نفسه لا يتردد في أن يعطى حسين كل ما يملك لتسديد أقساط الكلية الحربية ! أما حسين فكان أشبه الأبناء بأخلاق أمه في صبرها عقلها وإخلاصها ، لنسمعه الآن يقول : « لإننا نأكل بعضنا بعضاً ، ينبغي أن نسر بهريج حسن وعيته ما دام يحيينا كل شهر بفخذه خروف . وينبغي أن نسر بأختنا الحياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الخافقة ( ما أشبه دورها بإحسان في القاهرة الجديدة ) . وهذا الشاب المتلمز ينبغي أن يسر بانقطاعه عن التعليم ما دام سيتم تعليمه هو . يأكل بعضنا البعض . أى وحشية . أى حياة ! لعل لا أجد إلا عزاء واحداً وهو أن قوة أكبر منا جميعاً تطحننا طحناً وتلهثنا التهاماً ، وأننا نصمد ونقاتل » . نفيسة كانت تقول : لا أحد يموت جوعاً . وقد أثبتت صدق هذا القول وهي تبني جسدتها مقابل قروش من ناحية ، ولذتها الخاصة من ناحية أخرى فأصبحت « تمثل بنفسها

أفزع تمثيل « أو كما يقول الفنان : قضى عليها أن تقضى على نفسها . حسنين قال بسخط : إن من يستسلم للأقدار يشجعها على التماذى فى طفانيها . ولا يصل به السخط إلا إلى نهاية الطريق المسدود .

إن جميع هذه التفاعلات بين مختلف الشخصيات والمناخ السياسى والاجتماعى تشكل موقف كل منها إزاء القدر . أى أن هذا المناخ — بالتحديد — هو القدر عند هذه الشخصيات . وجميعهم بلا استثناء يمزجون المغامرة بالاستسلام على درجات متفاوتة . ويبدو أن اختيار الفنان لشخصية حسنين كان عاملاً هاماً فى تجسيد مشاعر الأسرة فى رابطة قوية هى الأم، فهو أقرب الأبناء إليها من ناحية القلب والفعل . والكاتب يستخدم طبيعته فى التضحية ليهمس لنا بأولى نتائج التفاعل بين القدر والأسرة : « يا للعجب . إن مصر تأكل بنينا بلا رحمة . ومع هذا يقال إننا شعب راض . هذا لعمرى مبنى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً . هو الموت نفسه . لولا القدر لأوصلت تعلمى ، هل فى ذلك شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية . لست حاقداً ، ولكنى حزين . حزين على نفسى وعلى الملايين . لست فرداً ، ولكنى أمة مظلومة » إنه يتجاوز أسوار المضطهد فى خان الخليلى إلى مدى أكثر عمقاً وأساسوية ، فالاضطهاد لا يستحيل مع تكوينه الخاص إلى عقدة الاستشهاد بل يغرس آلامه فى أحزان الآخرين ، وينظر إلى الغد بعين المجموع : « كلا ، لست حاقداً ولا يائساً أيضاً ، وإذا كانت فرصة التعليم العالى قد أفلتت من يدى ، فلن تغلت من يد حسنين ، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب ، سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أبايماننا السود بالفخار » . . حسنين — بهذه الكلمات — يقف على الحافة الحادة بين المضطهد والمتمنى ، يتجاوز الانعكاس الفردى للمأساة فيصبح الأخ الأصغر متقدلاً لا غريماً . ولا يكون ثمة حقد وعبقريّة شبيده ، بل تطلع متفائل إلى المستقبل ومشاركة اختيارية فى صنعه . وهى مشاركة تنبع أساساً من تكوينه الذاتى الذى تمور به التضحية بعقدة الكرامة بالوطنية . إنه كفرد من أفراد هذه الأسرة يعانى ويلاط عقدة الكرامة ، فقد ذهب إليه والدته ذات يوم فى سططا ، وحين عاد معها إلى المحطة ليقطع لها التذكرة مودعاً وعز عليه أن يراها منزوية فى العربة الحفيرة وسط البؤس والبائسين وعاد إلى البيت كثير الهم والفكر ، وإذا سئل :

هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ؟ أجاب : أصل شعبنا اعتاد الجوع . هو - إذنا - أحد البائسين الذين يحسون بؤسهم حتى النخاع ، ومع ذلك تغمره عقدة الكرامة في قلبه حين يرى أمه وسط البائسين ! هو يستقبل نبأ نجاح أخيه بفرح سرعان ما يتحول إلى حزن كلما تذكر أن دخوله الحربية يحول بينه وبين الزواج ، مجرد الزواج « كان في تلك اللحظة عدواً لنفسه وللشعر جميعاً » ، « ماقيمة هذا كله ؟ الموت أرحم من الأمل » ، « سيحزن طويلاً ما دام الشعور لا يخضع للعقل » . . وهكذا يتأرجح حسين في دوامة لا تهدأ ، بين أحاسيس المضطهد ومشاعر المتنى ، لهذا كان دوره فوق هذه الحافة الحادة كصمام الأمن في البناء التراجيدي للمحنة الاجتماعية. ذلك « أن شعوره بالواجب يفوق مشاعره الأخرى » ومن خلال أزمة حسين سوف نرقب معالم الطريق المسدود في حياة حسين ، بل في حياة الأسرة كلها ، فهو المحك لتطور عقدة الكرامة عند بقية الشخصيات في موازاة تطور الأحداث .

نعرف على معالم الطريق المسدود منذ حصول حسين على البكالوريا ورفضه الالتحاق بأى معهد بالجان حتى لا يعبره الناس فيما بعد . وتسويه الكلية الحربية حتى يقال فيما بعد أيضاً أن نفيسة أخت الضابط وأن أمه هي أم حضرة الضابط . ويمرّص الفنان على كشف طبيعة تكوينه الثورى المنحرف فيلتقط من أعماقه هذه الكلمات « إني أكره الفقر وسيرته ، ولا أحب أن أخفض رأسى بين أناس مرفوضي الرموس » إن كراهيته للفقر تمثل الجانب الثورى ، أما أن يكون الدافع لذلك هو الرغبة في أن ترتفع رأسه بين - أى في صف واحد - بقية الرموس المرفوعة ( أى أبناء الطبقات العليا ) فإن ذلك يمثل جانب الانحراف الذى يؤدى به فيما بعد إلى نهاية الطريق المسدود . لقد سبق لنا أن تعرفنا على التكوين الاجتماعى لحسين الذى شارك في حفر هذا الطريق - وهو أزمة نفيسة وأزمة حسن - وما هو ذا يطالعنا تكوينه الذاتى ( الطموح وازدواج الشخصية ) في صراعه الجبار مع القدر ، مع القوى الخارجية المستقلة عن إرادته . الصراع الذى يمكن التنبؤ بنهايته التراجيدية ، لفقدانه عنصر المعرفة أو الرعى بالتقوانين الضابطة لركة القوى الخارجية .



إن هذا الصراع مقضى عليه بالمزعة منذ البداية . فالانحراف الجلورى فى تكوينه شخصية حسنين يعطى الغلبة فى النهاية للطرف الآخر فى الصراع ، ذلك أن ثورته تتوقف عند حدود الإحساس العميق بالبؤس والرغبة العميقة فى تغييره ، ولكن فى حدود « القانون » و « القيم » أى فى حدود النظام القائم . ولما السبب يسلك فى محاولة التغيير أكثر السبل تدعيماً للنظام ورفعاً لرأسه بين بقية الرؤوس المرفوعة فيطلب مصاهرة أحمد بك يسرى ويهجر عطفة نصر الله وابنة فريد أفندى إلى حى مصر الجديدة ويطلب إلى شقيقته الاستقرار فى البيت وترك الخياطة ويقبله أشد القلق أن شقة حسن تناصب « القانون » العدا . إنه حريص أيما حرص على القانون السائد والقيم السائدة ، على أن يرتفع هو بأسرته إلى مصاف الطبقة التى لها المصلحة الأولى فى ذلك القانون وتلك القيم . ثورته إذاً تنحرف لئلى تطلعاً طبقياً وتسلياً ووصولية ومحاولة ماذجة للصعود إلى أعلى . ثورته عمية تعاني بقسوة من أزمة الوعى ، من مأساة المعرفة ( وذروة المأساة أنه يحلها ) فيعتقد أن محاربة القمى - فى المستوى الفردى - هى تجاوزه إلى أعلى ، أما فى المستوى الاجتماعى ، فهو لا يدرك شيئاً على الإطلاق ، إنها ( نقطة ) لم تخطر على ذهنه قط . . وهكذا يصور الفنان أدق الشعيرات النفسية الصائبة للكيان الإيديولوجى فى شخصية حسنين ، فالكفاح الفردى الضيق - كما يقول عباس صالغ - هو راية الثورة عند هذه الفئة . وأضيف أنها الفئة التى تميزت من البداية بفقدان الاتجاه وتحولت إلى طريق مسدود .

حسنيين يدرك تماماً أنه قصد بيت حسن فى درب طياب - حيث الشقة التى تناصب القانون العدا - فى سبيل الحياة ، ويدرك أيضاً أن أخاه يتخذ من البلطجة سبيلاً للحياة « فما أفظع ما تسمينا الحياة من مسخف » هنا هو الإحساس الثورى الخالص ، ولكنه لإحساس ذاهل عما فى هذه الحياة من عالم مفقد لقد أتى إلى هذا البيت « المحرم » ليمد يده إلى « مجرم » كما يصف حسن ، فيشئ كل شئ إلا أن هذا الشقيق يحيا مع عاهرة ويقترح عليه أن يتركها ويتزوج من « الوسط » الجديد . به ، وهنا تبرز أولى مظاهر التناقض بين الضائع الأبدى والسائر فى الطريق المسدود ، يحبه حسن : « إنها أفضل من سيدات كثيرات ، تحبى وتخلص لى ولا تضن على بقال » فإذا غمز حسنيين أخاه بأن

الجيران يدعونه بالرومي ضحك حسن وقال إنه يكسب من عرق أو دم جبينه و « نمة أناس يكسبون دون أن يعرق لهم جبين » ، وعند ما يفصح حسنين - أخيراً جداً - عن السبب الحقيقي للزيارة المفاجئة ( القسط الأول من مصروفات الحرية ) يذكر حسن كيف كان يعد فيما مضى الخائب الفاشل وهم يرونه الآن منقذاً لهم من المصائب و « مخلصاً » في الوقت المناسب . ولعلها - كما سبق أن قلت - مسخريّة مريّة من الفنان حيث يجعل من حسن - بالذات - ضائعاً ومنقذاً في وقت واحد ! فإذا طلب حسنين عشرين جنياً نطق هذا الضائع « إن جيشنا كله لا يساوي هذا المبلغ » محدداً طبيعة المناخ السياسي الذي كنا نعيش فيه ( دائماً ، يلتقط نجيب محفوظ ما يعمس قضية الحرية مساً مباشراً في القالب الفني البعيد نهائياً عن المباشرة أو التقرير ) . لقاء حسنين بحسن هو بداية الصراع بين التكوين الذاتي الأصل « الطموح » والتكوين الثوري « المحافظ » على القوانين والقيم السائدة ، والتكوين الاجتماعي التمس والمجسم في حسن . لذلك « بدا يترنح كأنما ضربة هائلة قد هوت على رأسه فأفقدته وعيه » وكلما جد في السير امتلأ شعوره بفداحة الخطب « فقد انحنى للواقع السيئ مرتين : الأولى وهو يأخذ من أخيه ما طلب « فلما الحرية وإما الموت » ، والثانية وهو يقرر ، أنه سيعود إليه راضياً - مرة أخرى - ليأخذ الباقي شاكراً متناً « ولو علم أنه ذاهب إلى السويس ليسرقها ما وسعه إلا أن يدعو له بالتوفيق » .

وإذا كان حسن ونفيسة يمثلان الوجه الاجتماعي في أزمة حسنين ، فإن الأزمة العاطفية تؤدي دوراً لا يقل شأنًا عنهما في هذا الصدد . إن الوجه العاطفي لأزمة حسنين ليس إلا قناعاً لمعنى الصراع الطبقي كما تصوره . فهو إذا كان قد أحب بهية وهو بعد تلميذ في الثانوي ، فإنه الآن وقد جاء إلى أحمد يسرى ليتوسط له في دخول الحرية لا يرى بأساً من الصعود درجة في السلم العاطفي فابنة الرجل تفرش له الأحلام إلى ما لا نهاية « ما أجمل أن أملك هذه الفيلا وأنام فوق هذه الفتاة . ليست شهوة فحش ، ولكنها قوة وعزة . فتاة مجتهد تتجرد من ثيابها وترقد بين يدي في تسليم مسيلة الجفون وكأن كل عضوم من جسدها الساخن يهتف بي قائلاً سيدي ! هذه هي الحياة . إذا ركبتها ركبت طبقة بأسرها » . . لأنه ليس حلاً بل جوهر مأساة حسنين في طريقه المسدود . لقد أصبحت ثورته هي « مصالحة » الطبقات العليا وتضخم ( ازدواج ) الشخصية . . فكما كان الكذب شعاره في التمويه على



على ذاكرته في كتابة زيارته له منذ عام. وعند ما فلجاً أنجاه أيقن في نفسه « انهي حسن » فحاول أن يدخل في الموضوع من الباب الخلفى ، من زاوية الوسط « الشرير » فاعتاظ حسن من هذا الالتواء وسدد إليه الضربة الأولى « ما وجه الغرابة في أن أكون شريراً » وما لبث أن ناوله الثانية « حسبك جئت تطلب نقرأ ! » ثم عاجله بالثالثة - القاضية « إنك يا حضرة الضابط تريد أن تطمئن على نفسك لا على أنا » . الضائع الأبلدى يمتلك عيناً حادة لا تخيب ، لقد عركت الحياة نفسه وجسده فتمزقت الأردية والأقنعة الكثيرة التي تعلم ارتداؤها بين صومعات القيم ( ويبقى بعد ذلك فرق هائل بين الضائع واللامتسى الذي يرفض القيم في ظل الحرية ، فيكتسب رفقته صفة العلانية . . . غير أن حسين لا يستسلم أمام هذه الضربات ، فهو يعلم أن المسألة ليست لهواً وعبثاً « هي حياة أو موت ، ولن يستطيع السير في حياته قلعاً ووراءه هذا البيت » . . . العلاقة بينهما تعيد إلى الذاكرة مسرحية برنارد شو « مهنة مسز وارين » مع اختلاف شامل في التفاصيل . فالفقر هو الذي دفع الأم إلى احتراف الدحارة كي تهين لابتها فرصة دخول الجامعة . ولكن حسين - محور بداية ونهاية - يتميز عن الفئاة الإنجليزية بملك الطموح الملتب الذي لا يهدأ لدفن الماضي . حسن يكشف النقاب نهائياً عن أعماق حسين في كلمات قصيرة : « لماذا لم توجه إلى هذه النصيحة من قبل ؟ .. منذ عام مثلاً ؟ .. . كنت قبل عام في حاجة جنونية إلى النقود فلم تهتم بالنصح والإرشاد أما الآن وقد أصبحت ضابطاً فلا يهملك إلا الدفاع عن هذه النجمة اللامعة » . حسين يستمع إلى الكلمات بوعي غائب . هو يتصور الدائرة التي لا فكاك منها - أمام المجتمع - التي تضمه ، هو الضابط ، مع أخيه البلطجي بائع المخدرات مرة واحدة . هذا التصور ينسبه كلمات حسن ويدفع به إلى تحديد مفهوم ( الشرف ) كما يراه :

« - ليس أحب إلى من أن تبدأ حياة جديدة شريفة .

فضحك حسن عالياً ثم قال بسخرية :

- بفضل حياتي غير الشريفة أمكنني أن أدفع عن أسرتنا غائلة الجوع ، وأن أزود أهلك حسين بما كان في حاجة إليه كي يباشر عمله الحكوى ، وأن أهين لك قسط المصروفات الذي جعلك ضابطاً والحمد لله ، ثم ما هي الحياة غير

الشريفة ؟ ليس ثمة إلا حياة فحسب ، وكلنا نسعى للرزق ( أليس غريباً أن تكون نفس الكلمات التي صارح بها حسين نفسه وهو في طريقه إلى أخيه في الزيارة الأولى ) ؟

وأخذ حسن - بدوره - يحدد مفهومه للشرف صارخاً في وجه أخيه :

« - حياة شريفة ، حياة شريفة ! لا تعد هذه العبارة على مسمعى فقد أسقمتنى ميكانيكى بقرش معدودات في اليوم ، أهذه هي الحياة الشريفة ؟ ! السجن أحب إلى منها . ولو أنني استمسكت بها طوال حياتي لما حليت كفتك بهذه النجمة . أتحسب أن حياتي وحدها غير الشريفة . . . يا لك من ضابط واهم . . حياتك أنت أيضاً غير شريفة ، فهذه من تلك ، ولقد جعلت منك ضابطاً بتقود محرومة مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة ( مشيراً إلى الصورة ) ، فأنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات ، ومن العدل إذا كنت ترغب حقاً في أن أقلع عن حياتي الملوثة أن تهجر أنت أيضاً حياتك الملوثة ، فاخلع البدلة ولنبداً حياة شريفة معاً ! ! ! » .

وهكذا بلغ التناقض ذروته بين حسن وحسين حول مفهوم الشرف ( الذي يستند في حقيقة الأمر على قاعدة واحدة هي الأزمة الاقتصادية والضيق الاجتماعي ) ويلاحظ أن الفنان يركز على ضراوة الصراع بين حسن وحسين بالرغم من أن نفيسة - الشق الآخر في تكوينه الاجتماعي التعس - كانت تتدهور بسرعة غيضة ، وهو يربط بذلك إلى أن حسين كان مرتاحاً إلى « استقرار » نفيسة وتوقفها عن الخياطة ، وبالتالي فقد تصور أن أزمته انتهت فأغلق إحدى عينيه عنها وخصص العين الباقية كلها في توقع « الكارثة » من حسن . والفنان يصور حسين على هذا النحو ( التركيز على حسن وإغفال نفيسة ) ليحدد فيما بعد معنى القدر من زاويتي عقدة الكرامة ومفهوم الشرف الذي سبق أن حددته خلال الصراع بين حسن وحسين ، فقد كان هنا الأخير يظن أن شرفه ، وشرف الأسرة كلها ، معلق بمستقبل حسن . ويبدو أن للكاتب رأياً آخر .

من تناقضات التكوين الذاتي والتكوين الاجتماعي القاصر على حسن ، ينتقل بنا الفنان إلى الصراع بين التكوين الذاتي ثانية والإطار العاطفي لمعنى التفوارق الطبقي عند حسين . فقد نين له أن بهية لم تعد الزوجة الأمل في هذه الدنيا ،

وقال لنفسه «فتاة طيبة ولكنها ليست أهلاً لأن تكون زوج ضابط مثلى»  
 وقرر ألا تكون هذه المرأة - أم بهية - حماته ، ولا أبوها حماء ، ولا الفتاة  
 زوجها «كل أولئك هم عطفة نصر الله بلا زيادة» وانتقل إلى مصر الجديدة يرفع  
 شعار الطريق المسدود : الحرية والمجد ! . فسح الخطبة قائلاً : إن مصرى يتقرر  
 بيلى لا بيد أخرى» وهذه هى الحرية . وراح يخطب كريمة أحمد بك يسرى ،  
 وهذا هو المجد . إن التناقض مع أسرة فريد أفندى هو من صميم تناقضات  
 البرجوازية الصغيرة فيما بينها . لذلك يكون حسين هو الحل التوفيقى عند هذه الفئة  
 الاجتماعية لمثل هذه المشكلة ، فلا تتحول الأزمة إلى مأساة . كان حسين يحب  
 الفتاة ، وهو على استعداد للزواج منها ، وأبواها لا يرفضان الطلب ، ويشئى  
 الأمر ويستريح ضمير حستين . أما التناقض مع أسرة أحمد بك يسرى فله شأن  
 آخر . لقد زارهم فور تخرجه ورأى البنت الأرستقراطية فهمس « ليس ركوب  
 هذه الفتاة يعمل جنسى ولكنه غزو كامل وفتح مظفر » وكانت الأكاذيب تنبعث  
 فى نفسه أحياناً بوحى البلية . وعند ما أخذ أهبته للزيارة الخطيرة أحس أنه  
 يقتحم لحظة رهيبة من حياته ( فالأمر لا يتعلق بفتاة يحبها وإنما بطبقة يجتهد فى  
 التسلق إليها ) ، كانت اللحظة رهيبة حقاً تتمدد فى خاطره أفضع التأملات السوداء  
 حول مجيء البوليس إلى منزله - منذ أيام - بحثاً عن حسن ! صبح ما توقعه  
 وها هى الطامة الكبرى تقع مع أنظار الجيران المتلصصة : ماذا حدث ؟ صرخ يومها  
 بلا وعى : انتهينا ! . أحس برغبة جارفة فى أن يقتل نفسه « ما دمت لم أجد من  
 أقتله » ( هذه الحماسية الطاغية تمهيد للأحداث القادمة ) . كانت نفيسة تبكى  
 بكاء هستيرياً تغالب به خوفاً لا يغلب فقد تصورت أنها هى التى يطاردونها لغير  
 ما سبب ظاهراً . كان هذا الحادث دافعاً أساسياً لأن يودع عطفة نصر الله إلى غير  
 رجعة ، وأن يذهب لثوه إلى فيللا « المجد » حيث يأمل أن تنتهى متاعبه فى مصر  
 الجديدة - مع كريمة أحمد بك يسرى - إلى الأبد . ولم تقرأ عينه القصيرة  
 النظر ما يشير إلى الرقص على وجوه أفراد الأسرة « الراقية » بل سمع النبأ من أحد  
 زملائه المتصلين بهم اتصالاً وثيقاً . وأحس بانهايار فى كرامته ورجولته « كان يشعر  
 دائماً بأن مطرقة ثقيلة من ماضيه معلقة فوق رأسه تهدده فى كل حين ، وها هى قد  
 أهوت على ياقوخه ونثرته هسيماً » . قال له الزميل إنهم تحدثوا كثيراً عن « أخ لك »

و «أخت تعمل» ، ومعنى ذلك أنه ، ببساطة ، لن يتزوج الطبقة العليا : هنا وجه الشبه بين الضائع - محجوب عبد الدائم - والسائر في الطريق المسدود .  
 حسين حيال الفئات العليا من المجتمع . وهنا أيضاً فرق عظيم بين أزمة المتسمى - كمال عبد الجواد - ومأساة الطريق المسدود في الإطار العاطفي ، هو الفرق بين التطلع العقلي (الرومانسى) ، والتطلع الطبقي الصرف . لهذا تشابهت أمنية محجوب مع أمل حسين « آه لو كان في وسع الإنسان أن يخلق حياته من جديد ، فيولد في أسرة جديدة وينشئ ماضياً جديداً ، وقد صدع صدره من الأعماق إحساس بالخرى أذابه دوباناً . وتساءل في نفسه لماذا يبدو المشائم الوحيد في هذه الأسرة : « أليس الدور الذى يلعبه الشيطان في هذه الدنيا أنخطر من أدوار الملائكة مجيئين ؟ » ثم سطت على أعماقه نذر شر مستطير لا يدري كنهه إلا وحسن يحمل جريحاً في حالة إغماء تام !! . الفنان ما يزال يركز الأضواء على حسن ، وما يزال يغمض إحدى عيني حسين فما إن طرق أحد رجال الشرطة باب المنزل حتى كان القدر يقول شيئاً آخر . حقاً هرب حسن من النافذة ، ولكن الأمر لم يكن يخصه قط ، كان القدر هذه المرة كامناً في أعماق تلك الفتاة الفقيرة اللبيمة التى دفعت عجلة أنهارها محاولتها ذات ليلة أن تتجاوز عقدة الكرامة مع ابن بقال .. فظلت العجلة تدور وتدور ، تسحق الفقر مرة والرغبة الدفينة مرات ، حتى انتهت بها إلى بيت للدعارة في السكاكيني . ولم تكن هذه المرة من أجل الخبز ، وإنما لإشباع تلك الرغبة القاسية المعذبة التى تسميها الهوان في قطرات مريرة من اللذة والألم . كان ضابط القسم يزف النبأ إلى حسين فأنصت إليه « وهو لا يزال يحمق في وجهه تمتلئ عيناه بوجهه تارة فلا يرى سواه ، ويغيب عنهما أخرى فيسمع الصوت ولا يرى شيئاً ، وثالثة لا يرى إلا شفتين تتطبقان وتنفرجان فيثال من بينهما كلام هو القزع واليأس والغربة ، وبين هذا وذاك ترمش عيناه في حركة عصبية فتلتقطان منظرأ غريباً هنا وهناك ، بنطقية مثبته في جدار أو صفراً من البنادق أو حبرة ، وربما امتلأ أنفة برائحة دخان محبوس أو رائحة جلود غريبة ، ثم ينحل وعيه وهو يترجع فجأة إلى ذكرى بعيدة لا صلة لها بالحاضر فيلوح للذاكرة منظر عطوفة نصر الله وهو صبي يلعب حسين البلي ... ضببط في بيت ا .. أى بيت ؟ . إن ألدنا فاقد العقل ولا شك ، ولكن من هو ؟ ينبغى أن أتحقق من أنى عاقل أو لا .. » . كان يتوقع الكارثة من حسن ، فجاءت من نفسه ، بل منهما

معاً ، من مأساة الخبز ومأساة الجنس ، وبينهما تقع مأساته هو ، مأساة الثورة العمياء التي تؤدي إلى طريق مسدود ، مأساة المعرفة التي دفع ثمنها غالباً فلم يعرف الطريق الحقيقي المتنوح إلى الثورة ، لم يره قط ، فحاول التسلق على كفى الطبقة العليا ، حاول أن يعقد معها معاهدة صلح فكان طريقاً مسدوداً بكافة القوانين الموضوعية التي لم يعرف قط طريقه إلى الوعي بها والسيطرة عليها والثورة الحقيقية بواسطتها . مأساة الطريق المسدود الذي سلكه حسنين هي مأساة المعرفة بحق ، مأساة تحتضنها من جهة مأساة الخبز ممثلة في حسن ومأساة الجنس من الجهة الأخرى ممثلة في نفيسة . وهو ما كان يتوقع قدوم الكارثة من ناحية نفيسة ، لأن طبيعة تكوينه الذاتي من طموح ووثب وازدواج شخصية سدت عليه كافة منافذ المعرفة فلم يدر مطلقاً أن أزمة نفيسة لم تكن « الحياطة » فحسب بل كان تكوينها الذاتي الأصيل نفسه . قدرها من داخلها ، وداخلها أسهمت في صنعها أيد كثيرة . عند ما رأها لمقاة كجثة من العار « ود في تلك اللحظة لو يقتحم تجارب الكفر والقسوة والموت وتساؤل في نفسه : ترى أين ينتهى الطريق ؟ ونهاية الطريق سبق له أن حدها في تجربة سابقة أقل قسوة ، فقد قال بالحرف عند ما طرقت البوليس بابه ذات يوم يسأل عن حسن : دعوني أقتل نفسي ما دمت لا أجد من أقتله . وريهما لم يقتل نفسه ولم يقتل أحداً آخر . أما الآن فالوضع مختلف . إن الشرف الذي كان يناقش حسن بشأنه لم يعد مادة للمناقشة ، بل أصبح مضموناً للكارثة . وعقدة الكرامة التي تزدوج شخصيته في محاولة تتجاوزها بلغت من تضخمها حداً سداً في وجهه الطريق تماماً .

أما نفيسة فلم يكن في رأسها شيء . كانت تعلم أن ما وراءها في الحياة أظلم من الموت . أثقلت المصوم رأسها فاتحنى على صدرها « كما ينحنى رأس من سدت في وجهه منافذ النجاة تحت جدار منهار . هانت عليها الحياة حقاً ، بالفعل لا بالقول ، هانت الهوان الذي يجعل من الموت نجاة . لهذا وافقت على القور أن تموت . لم تفاجأ باقترح حسنين بأن تختفى نهائياً من الحياة . ورمقت الموت الذي تهب الأرض إليه باستسلام كأنه التخدير « هذه هي النهاية الوحيدة . . لا داعي للتفكير . . إلى ميتة ، إن حسنين في نهاية الطريق المسدود ونفيسة تحت الجدار المنهار يلتقيان على حافة هاوية واحدة . إنه لقاء التكوين الثوري المنحرف بلذوة الصرع الجبار مع



الموت كان يسوق نفيسة إلى الموت وكأنه يسوق هوان الفقر وذل الكرامة وشقوة الطموح وتعامسة التطلع إلى أعلى . . . فما كاد النيل يبتلع صرختها أمام الموت - آخر مظاهر الحياة - حتى كان يفكر في مصيره هو تفكيراً ينسجم مع نهاية الطريق المسدود : الانتحار ! . رأى الماضي عملاقاً ضخماً متجسداً فيه هو ، فتساءل ييأس ، لماذا هذا كله ؟ إنه سؤال يوئى به القنان إلى أعماق أبعاد المأساة ، لهذا يجيب حسنين بلا وعي تقريباً « في طبيعتنا خطأ جوهري لا أدره » . . . وعندما تواجه عيناه جثة أخته على الشاطئ ينطلق وجهها الأزرق بالدمم اللانهائي يرحز القنان مأساة العجز البشري أمام قله ، مأساة الخطيئة والقداء والغفران . كما يرحز مأساة الخبز والجنس والعرق كجواهر للمأساة المصرية ، مأساة الحرية ، فيتم حسنين وعيناه عالقتان بلون الدم - وهنا بالتحديد انتحر حسنين لا عند ما ارتفع السور - « قضى على ، كنا جميعاً فريسة للشقاء فما كان لأحدنا أن يعين الشقاء على أخيه . ماذا فعلت ؟ إنه اليأس الذي فعل ، ولكنني قضيت عليها بالعقاب الصارم . أى حق اتخذت لنفسى ؟! أحتق أنى الثائر لشرف أسرنا ؟ إلى شر الأسرة جميعاً ، حقيقة يعرفها الجميع ، إذا كانت الدنيا قيحة فنفسى أقبح ما فيها . ما وجلت في نفسى يوماً إلا تمنيات الدمار لمن حولي فكيف أبحت لنفسى أن أكون قاضياً وأنا على رأس المجرمين ! . . لقد قضى على » . هنا انتحر حسنين ، وهنا تحرر حسنين ! فلأول مرة يتعري هكلنا أمام نفسه ، ولكن بعد أن دفع الثمن من مسيره الذى لا يتمرج إلى نهاية طريق مسدود في وجه ثورته . لأن هذه الثورة منذ البداية كانت عمية عن الطريق الصحيح للتغيير الاجتماعى . لهذا كان الطريق المسدود هو قدر حسنين كما كان الطريق القصير قدر حميدة . . بمعنى أنه كان مرسوماً بلقطة في أعماقه التى صارت بتكوينها المنحرف ، التكوين الاجتماعى السيئ والنظام الشامل الأكثر سوءاً فكانت البداية هى مأساة النهاية .

\*\*\*

انتهى نجيب محفوظ من كتابة « بداية ونهاية » عام ١٩٣٤ وكان قد بدأها قبل ذلك بعام واحد . . ومعنى ذلك أنه كان يمتلك مسافة موضوعية بينه وبين أحداث الرواية تكفل له رؤية أكثر عمقاً . خاصة وأن الزمن الروائى الذى بين عليه القصة هو ثلاث سنوات كاملة منذ معاهدة ١٩٣٦ إلى ما قبل الحرب مباشرة .

وهي مرحلة لها دلالتها بالنسبة لتاريخ مصر الحديث ، إذ المتوقع أن تكون مرحلة استراتيجية جديدة في الكفاح ضد الاستعمار ، فأقبلت إرهابات الحرب مع رواسب الأزمة الاقتصادية الشاملة للعالم الرأسمالي وجعلت منها مرحلة مليئة بالتحايف والوفدة . فإذا اختار الفنان البداية من اتفاقية التحالف مع الإنجليز ، والنهاية من الخافة السابقة على الحرب .. فإن ذلك يعنى أن مجموعة القضايا التي تناولها بالتعبير الفني هي قضايا « المجتمع » المصرى أحد وجوه المأساة المصرية . فبالرغم من أن ضائع القاهرة الحديد ومضطهد خان الخليلي والطريق القصير في زقاق المدق والطريق المسدود في بداية ونهاية .. كلها تعبيرات مختلفة عن الشخصية المصرية إلا أنها في نفس الوقت تعبيرات « اجتماعية » لأنها تجسيد عفوى لمعظم الخصائص المصرية على الصعيد الاجتماعي . فهي تشكل رقعة النسيج الغالبة على تكوين البرجوازية الصغيرة المصرية منذ نشأتها ، والبرجوازية الصغيرة في بلادنا تمثل رقعة النسيج الغالبة على كيان المجتمع المصرى .

والارتباط الملحمى بين القمص الأربع يتبع من تصور الفنان لطبيعة المأساة ، فالضائع والمضطهد كلاهما يمثل المحيط السائد على النسيج البشرى في تلك الشريحة الاجتماعية ولحظتها التاريخية ويشتا الحضارية ، وكلاهما يدرك أن مأساته هي القمص الحديدي الذي وضع فيه وشارك بنفسه في هذا الوضع . فهو يخاف أشد الخوف « السقوط إلى حضيبض الطبقة العاملة » ويعلم حق العلم أن عنقه يرهقه الضيق في التطلع إلى أعلى . إنه « معلق » في الهواء على السلم الطبقي للمجتمع . فيه الجانب الثورى لارتباطه — رغباً عنه — بالكادحين ، وفيه الجانب الرجعى لرغبته الأيديولوجية في التسلق إلى المستقلين . وهو بين هؤلاء وأولئك يدرك بصورة تراجيدية حادة أنه في أزمة مصيرية بالغة العنف ، يحاول أن يتجاوزها عبر الطريق القصير فيهوى في بئر لا قرار لها ، ويحاول ثانية عبر الطريق المسدود فيفاجأ بالنهاية الفاجعة . هذه خريطة فنية إذن أجاد الفنان تخطيطها في المستوى الاجتماعي ، غير أن التخطيط لا يكتمل إلا في مستوى آخر هو الفرد . أى أن الأمر يعوزه الانتقال من قضايا المجتمع المصرى إلى قضايا الشخصية المصرية ، ليحصل في النهاية على مقومات المأساة في مصر من كافة الزوايا . والشخصية المصرية في رواية « السراب » — التي كتبها فيما بين ١٩٤٣ و ١٩٤٤ — هي تمة طبيعية للحلقات السابقة من ملحمة

السقوط والانهيار ، لالكونها تمثل رؤية الفنان للمأساة من خلال الفرد فحسب ، بل لأن الضائع والمضطهد كلاهما في محاولة تجاوز المأساة عبر الطريق القصير أو الطريق المسدود ، فوجئى بأن نهاية أسمى من الطريقين هي السراب . فجاء الفنان والتقط هذا المعنى الكلى وحاول تعمقه من خلال الجزئى - الفرد ، حسب منهجه في التعبير الفني الذى يعتمد أساساً على التناقضات ، مهما تكافأت أو تعادلت . بل ربما كان التعادل والتكافؤ الصارم بين التناقضات هو التجسيد الجوهرى لمعنى المأساة الذى ينبثق من كون هذا المنطق الصارم يؤدي في النهاية إلى التناقض الحاد .

ولحقى أنه إذا كانت زقاق المدق قد رفعت أحداث وشخصيات القاهرة الجديدة وخان الخليلي من المستوى الواقعي المباشر إلى المستوى الرمزي الشامل للإنسانية كلها - فأصبح محجوب رمزاً للضيايع الإنسانية في هذا الكون كما أصبح أحمد عاكف رمزاً لاضطهاد الإنسان عموماً في هذا العالم - وإذا كانت بداية ونهاية قد أحاطت بالمأساة كلها بذراعيها انطلاقاً من المستوى المفرط في المحلية والمباشرة وانطلاقاً من نقطة زمنية سابقة على الحرب... فإن السراب قادمة لتؤكد تلك المعاني الكلية المطلقة التجريد من خلال جزئيات الواقع النسبي . ويبدو أن نجيب محفوظ كان يكتشف دوماً أن إنسان البرجوازية الصغيرة هو النقط الإنساني الصالح لتمثيل مستويات المجتمع البشرى متدرجاً من مقهى صغير بزقاق مجهول إلى العالم أجمع . فهو يرى أن مأساة البرجوازية الصغيرة المصرية تؤهلها لأن تمثل مأساة مصر بأكملها ، لأنها تشكل الغالبية العديدة من السكان ، بل لأنها بحكم نشأتها وتاريخها وتكوينها قد امتزجت في دماها أغلب العناصر المأساوية في حياة الشعب المصرى يتدرج نجيب محفوظ من تنصيب البرجوازية الصغيرة ممثلاً للمأساة المصرية إلى محاولة تنصيبها ممثلاً للمأساة البشرية . . ذلك أن الضائع والمضطهد والطريق القصير والطريق المسدود والسراب هي العناصر الأساسية في عالم اليوم (وإذا كانت هذه العناصر قد تركزت في الحياة المصرية ، فلأن مأساة الحرية - في التحزب والجنس والمعرفة - كانت قد تركزت في تاريخنا الحضارى الطويل تركيزاً شديداً ) .

من هنا ننظر إلى قصة السراب على أنها حلقة النهاية في ملحمة السقوط والانهيار . تجسد المستوى الفردى الشديد الفردية للمأساة المصرية ، وتثل الجانب الإنساني

العام الشديد العمومية للمأساة البشرية في آن واحد معاً. ولا كانت هذه القصة تعتمد أساساً على عقدة أوديب فسوف أعتمد بدورى بصورة رئيسية على كتاب « أوديب : الأسطورة والعقدة » - للعالم الأمريكى باتريك ملاهى - فى محاولة اكتشاف العناصر الأوديبية فى السراب .

كتب الفنان هذه القصة بضمير المتكلم ، وكانت المرة الأولى فى تاريخه الفنى أن يتتبع إحدى الشخصيات من الداخل بهذه العنسة الميكروسكوبية : عنة اللات حين تخلو إلى نفسها فى حالة عراء كامل من الأخطية الاجتماعية المرهقة للصلق . نلتفى : « كامل رؤية لآظ ، إذآ فى تلك اللحظة الفنية من تاريخ الفرد ، نتجول معه فى رحلة اكتشاف عميقة الأغوار ، ليس معنا دليل سوى هذه الكلمات : كنت أحيأ على حافة عالم الجنون ، وهكذا فقدت كل شئ ، ووجدت نفسى فى خلاء مظلم مخيف . كانت أى وحيأتى شيئاً واحداً ، وقد ختمت حياة أى فى هذه الدنيا ، ولكنها لا تزال كامنة فى أعماق حياتى ، مستمرة باستمرارها ، ولم أعرف أن لى أبأ إلا بلسان أى ، وحديثها المفعم مرارة وحزناً ، فتمت كراهيقى له على الأيام . يجب أن نضيف صفة ثانية إلى ضمير المتكلم ، هى « الماضى » . الماضى يخلق مسافة موضوعية بين الشخصية والحدث . هذا التناقض بين ذاتية التجربة وموضوعية الرؤية هو العمود الفقرى للرواية ، هو السبب الرئيسى الذى تحول بالطبيعة الفنية للقصة من المونولوج الداخلى إلى الدكریات .

لن ننسى هذه التقطعة ونحن نتابع المجرى الداخلى للشخصية الرئيسية ، فالماضى والدكریات ليسأ أداة تعبيرية فصيح ، وإنما يشكلان عنصراً هاماً من عناصر المأساة « إنى شديد الحنين إلى الماضى ، وقد بت فى هذه الفترة الأخيرة أشد ما أكرن حينئأ إليه ، ولعل ذلك منى ليس إلا توقاً صريحاً إلى الطفولة . وإنى لأدرك ما فى هذا الحنين والتوق من خطورة هى سردائى الأمس فى الحياة » . . ويحسن بنا أن نتوقف عند هذا الحد لنستمع إلى فرويد ، وهو يقول إن الطفل يعبر عن رضاه عند ما يكون الأب غائباً أو مسافراً ، وكثيراً ما يعبر الصبى عن عواطفه بكلمات وعود بأنه سوف يتزوج أمه « فهو يعتبرها ملكاً خاصاً به » . وعند ما يكون الحب للآم فى هذا الطور المبكر شديداً ، يغار الولد من الأب ويعتبره منافساً له . إلا أن الأم

في هذا الوقت ليست ذات أهمية كبرى من ناحية جنسية للولد ، ولكنها ما تزال الشخص الذي يحميه ويرعاه ويوفر الغذاء له « كذلك ففى مصدر سرور له » ، بالإضافة إلى أنه ليس بالإمكان اجتياز جميع الأطوار الطبيعية والتغلب عليها حسب سنة النمو ، فقد يبقى — على ما يبدو — جزء من كل حافز جنسى ، متوقفاً في طور مبكر من أطوار التطور ، وهذا التوقف يدعى التثبيت Fixation .

التوقف عند إحدى مراحل الطفولة ، هو الإطار العام الشامل للمأساة كامل رؤية . . الطفولة التي قضاه في أحضان أمه على القراش ، وفي الحمام ، وفي كل مكان حتى باتت إمكانية مفارقتها لها وهما من الأوهام ، وأصبح الخوف جوهرأ أصيلاً في نفسه تدور حوله حياته كلها « إن الخوف كان أعمق في حياتي من هذه الأشياء التي يتمثل لي فيها ، لقد استطال ظله الكثيف حتى أطل الماضي والحاضر والمستقبل ، واليقظة والنوم ، وأسلوب الحياة وفلسفتها ، والصحة والمرض ، والحب ، والكراهية ، فلم يترك شيئاً خالصاً » . من الطبيعي بعدئذ أن الخوف يتراكم شيئاً فشيئاً ليثمر في النهاية « العجز » . . ويأخذ العجز كافة الصور الفردية والاجتماعية متدرجاً من الانطواء عن صداقات الصبا ، إلى الانزواء في مظاهر الأنوثة كالصمت والحجل ( بل وارتداء الثياب الأنثوية وإطالة الشعر أحياناً ) إلى العجز عن المشاركة في أى عمل إيجابى كاللعب إلى المدرسة أو الاعتماد على النفس في أعمال صغيرة نافهة ، إلى العجز الجنسي في النهاية . والعجز الأكبر هو الإيمامة التي يرمز إليها الفنان من أعماق هذا البناء التراجيلى للسراب . العجز هو الموت ، والعالم هو السجن ، والوجود هو اللاحرية . هكذا يسأل كامل أمه .

« — سنموت جميعاً ؟ »

فسأها السؤال ، وحاولت أن تلهي عنه ، ولكنى وقفت عنده لا أترجح .

فقلت :

— بعد عمر طويل إن شاء الله . .

فرمقتها بإشفاق وسألها مرة أخرى :

— وأنت يا أماه ؟

فقلت لي وهي تدارى ابتسامة :

— طبعاً ساموت يوماً ما .

فوقع قطاً من نغس موقعاً أليماً وهتفت بها :

— كلا . . . كلا . . . لن نتمنى أبداً .

بهذه المقدمة التمهيدية يتخذ بنا الفنان — مع كامل رؤية لاذ — إلى أدغال العالم السراب . . وهو يتخير « التجربة الإنسانية » محوراً فنياً لاصطدام هذه الشخصية بالعالم الخارجى . أى أن التفاعل والصراع بين كامل والمجتمع يتم من خلال مجموعة هامة من التجارب، تنصهر بواسطتها مكونات أعماقه وتتكشف لنا محتويات رمزيته ، ويتبين أليماً أن توقفه الداخلى (التثبيت) عند إحدى مراحل تطوره ، وخوفه وعجزه ، هى العناصر الرئيسية فى بلورة جوهر « الحرية » ومعنى « الموت » إذا تلازما فى كيان أزمة الفرد مع المجتمع من ناحية ، ومع الوجود من ناحية أخرى . والفنان يروى لنا بأن السراب هو النتيجة النهائية لمأساة الحرية والموت معاً ، وليست عقلة أوديب إلا الهيكل الرمزي لهذه الحاتمة ، أو هذا المصعب الذى يجرى إليه الضائع والمضطهد، كما يقودى إليه الطريق القصير والطريق المسدود على السواء .

قبل أن ندخل إلى قلب العالم السراب مع تجارب كامل رؤية لاذ ، ينبغى أن نستعيد كلمات يونج حول الشخصية . فالواقع أن يونج يستخدم كلمة « شخص » للدلالة على الدور الذى يلعبه المرء فى الحياة . وهذه الصورة ليست حقيقية لأنها لا تمثل الإنسان كما هو فى جوهره . لذلك فهى غير فردية وغير مقتصرة على الشخص بالمعنى الصحيح بل هى بديل عن الفردية ، والشخص حسب تعريف يونج هو فى الحقيقة شريحة Slice من النفس الجماعية . سوف يعيننا هذا التفسير فى التعرف على نوع الازدواجية فى شخصية السراب . إن تجربته الأولى مع الحياة كانت الطفولة المتوترة إلى الحرية ، فقد انسل من الشقة هارباً ليلعب مع أترابه الصغار غير مبال بصوت أمه فى غمرة فرحته الشديدة وهو يأخذ مكانه فى حلقة اللعب . إلى أن نشب خلاف بينه وبين الصبية فأنهالوا عليه ضرباً ثم جاء البواب فقلعه إلى أمه يكاد يكون فاقد الوعي . أما هى فقالت له بمنف « إن الله يغير كل شيء إلا من يعاند أمه » . وأما هو فقد كان يختزن فى أعماقه شيئاً آخر فقال « ألتنى هزيمتى

أمامها أضعاف ما آلتى الضرب . « حدثت التجربة الثانية في ظروف مشابهة حين قدم إليهم ذات يوم خاتله وأبناؤها ، فألقى بنفسه في أحضان اللعب بشراسة وهم : وأخيراً حان يوم الوداع فقالت له أمه « عد إلى كما كنت لا تفارقني ولا أفارقك » ومنذ ذلك الوقت راح يقلدها إذا صلت « ولعلها وجدت الفرصة مناسبة فضمت تلقني مبادئ الدين كما تعرفه . عرفت الدين مبتدئاً بالجنة والنار ، فأنضافت إلى معجم مخاوف كلمات جديدة » . وأدت هذه الحال لأن يتأخر إلى سن السابعة دون أن يتعلم حرفاً أو يلتحق بمدرسة . وأقبلت اللحظة الحاسمة أو التجربة الثالثة التي اضطرت فيها جده لأن يدفعه إلى أبوابها . فوقف ينظر إلى التلاميذ في القناء « بخوف » وطار خياله إلى البيت فتمثلت له أمه وحيدة وتسأل : ترى هل نسيني ؟ ثم قرر أن يكون ذلك اليوم الأول والأخير . ولم يكده يصل إلى البيت حتى انقجر باكياً وهو يتمم بين ذراعي أمه « لن أبتعد عنك ما حييت » غير أن جده لم يوافق قط على هذا التبدليل فعاد به إلى المدرسة ليخطئ مرة أخرى وهو ينادى المدرس قائلاً « يا نينة » بدلاً من أن يناديه « يا أفندي » . ومن تلك اللحظة كانت حياته المدرسية « شقاء كلها » حتى أنه لم يعرف صديقاً طوال عمره . و يوماً قرئت عليه في حصص الدين هذه الآية « فإذا جاءت الصاخة ، يوم يفر المرء من أخيه وأمه وأبيه » . . . إلخ ، فزلزله هذه الكلمات « وكانت أول نذيري عن مأساة الحياة » . وربما كانت هذه التجارب الثلاث بمثابة التحديد القوي لعلاقة « أوديب » بالعالم ، وهي علاقة رمزية إلى حد ما . فيقول رانك : إن فقدان البصر — عند أوديب — يمثل رجوعاً إلى ظلمة رحم الأم ، واختناؤه النهائي يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى داخل الأرض الأم . إن أوديب المصري عند نجيب محفوظ لا يفقد البصر العيني ، ولكنه يفقد البصيرة الداخلية فيصاب بالعجز الكلي والشلل التام . إن تجربته الرابعة — وهي الأولى بصورة ما — كانت هروب شقيقته مع رجل تزوجها في مدينة أخرى وأنجب منها طفلة . فهو يسأل : لماذا هربت من أمي إلى رجل غريب ؟ ولا يجيبه أحد إجابة شافية ، كان يعلم أن أباه — منذ طلق أمه — يعيش مع ابنة الأكبر وابنته الأخرى في دنيا من الذهول ، في عالم محكم الغلق بالثراء والخمر . . . ولكنه لم يدر لماذا هربت أخته مع رجل غريب لم تحضر إليهم عند جده وأمه ، لقد عرف الجواب في تجربة قاسية مريرة لوثت حياته كلها بظلال قدرية صامدة :

« جاعى العون من حيث لا أدري ، فتطوعت الخادمة لإمالة اللثام عما حير خيالى وألمه . كانت تكبرنى بأعوام ، وكانت دميعة قبيحة . . صارت حتى مرة بأنها تعلم أموراً خليقة بأن تعرف . وانجذبت إليها على قبحها فى اهتمام وسرور ، وواجهت التجربة بللة وسذاجة » . ومن الطبيعى أن تضبطهما الأم بعدئذ فتطرد الخادمة حقاً من البيت ، على أنها لم تنجح مطلقاً فى طردها من مكان أكثر خطورة من كيان كامل وأعماقه . من هذه اللحظة تصبح الخادمة الدميعة بديلاً لاشعورياً للألم : البديل عن الخوف والعجز والطفولة المتوقفة عن النمو . فإذا سمع رجلاً ما تقدم إلى جده ليخاطب أمه تصور ما حدث لشقيقته وما حدث بينه وبين الخادمة ، وارتجى فى أحضانها وهى ترفض الزوج الجديد « لن أفارقك ما حييت » . ومن ثم كان يوماً تاريخياً حين اكتشف بنفسه الامتناء الدائى « فقصيت وحدتى فى لذة جنونية » . إلا أن عشق الحماة والقذارة ظل سره — أو دأبه — الدفين « إذا طالعت وجهاً ناضراً مشرقاً يقطر نوراً وبهاء ملكنى الإعجاب وبردت حيوانى . . وإذا صادفتى وجه دميم ذو صفة وعافية أثارنى وتملكنى ، واتخذته زاداً لأحلام الوحدة وعيها » . كان الحلم هو البديل الأسطورى للواقع المقتال ، كان السراب منذ البداية هو القدر الوحيد . كان يمحى فى الفصل غائباً عما حوله ، وخياله يصنع المعجزات ، يحارب ويقتل ويقهر ، يمتطى متون الجياد ويمتلئ الطائرات ويقترحم الحصن ويستأثر بالحسان وينكل بالتلاميذ تنكيلاً مروعاً ولم تقف أحلامه عند حدود الأرض ، فارتفعت إلى ألوية السماء « وكان إيمانى قديماً راسخاً يعمر قلبى وروحى بحب الله وخوفه مآ . وقد أدبت الفرائض فى سن مبكرة أخلاً عن أبى ومعاكاة لها . ولما أوجدت لى لللقى الخفية شعوراً بالذنب لم يكن لى به عهد قرى شعورى الدينى ، ولفحت إيمانى لهفة حارة إلى الله ورحمته فما ختمت صلاتى مرة حتى بسطت يلى مستغفراً . بيد أن أشواقى لم تقف عند حد ، وانقلبت طلمة لمعرفة الله وتمت من صميم فؤادى لو كان أتاح لعبيده رؤيته وشهود جلاله الذى يحيط بكل شيء ويوجد فى كل مكان . وسألت أبى يوماً :

— أين يوجد الله ؟

فأجابتنى بلهشة :

— إنه تعالى فى كل مكان .



فرزيت إليها بطرف حائر ، وتساءلت في خوف :

— وفي هذه الحجرة ؟

فقالت بلهجة تنم عن الاستنكار :

— طبعاً استغفروا على سؤالك هذا .

واستغفرت من أعماق قلبي ، ونظرت فيها حول بحيرة وخوف .. وشق على النزاع المتواصل فانهى بي إلى التفكير الجدى فى الانتحار .. وجدنتى لأول مرة ألقى على الحياة نظرة عامة شاملة متأثراً خيط الحياة من البداية إلى النهاية ، حتى لم أجد أرى منها إلا البداية والنهاية متعامياً عما بين هذا وذاك . ميلاد وموت هذه هى الحياة ! .. وقد فات الميلاد فلم يبق إلا الموت . سأموت وينهى كل شيء . كأن لم يكن ، فقيم تحمل هذا العناء ! ١٩ .

هذا النص يدل على تغير عناء على رمزية جميع الأحداث : فالتوقف أو ( التثبيت ) عند الطفولة ، فالخوف ، فالعجز ، فالافتقار بعثية الوجود ، تتخذ من مركب أوديب نقطة انطلاق لها إلى تجسيد العالم — السراب ، فى شخصية تراجية مبددة الأبعاد . ويقول رانك : إن المأساة الروائية حين ترمز إلى الأم وعقوبات البطل الأسطوري بسبب إثم المحزن ، تم فى صورة مختلفة للرغبة الأصلية المكبوتة . وفى فن المأساة حيث يتخذ الكائن البشرى الحى نفسه كهدف له ، تعيش الصفة البديهة الخفيفة للرغبة الأصلية المكبوتة كإثم محزن فى شكل مخفف ، ويستطيع كل فرد بشرى متفرج أن يعيد تمثيل هذا الإثم عن طريق العودة إلى اختياره بصورة مستمرة . ويستطرد رانك : لقد نتجت الثقافة المصرية بفاعلية ثلاثة عوامل يمكن إرجاعها إلى المحاولة الأولى لكبت الموقف الإيماني حيال الأم الذى يبدو فى نظر العالم الاسيوى أنه أدى إلى تقدير جنس سام للأم الأصلية . أما الفكرة المسيحية الخاصة بالإثم التى لا تزال نعيش تحت سيطرتها كما نعيش تحت سيطرة فكرة الخطيئة اليهودية ، فهى رد فعل لميول إرادة الإنسان الإيمانية للخلافة ، وإلى رغبته الجريئة فى أن يصبح ليس فقط عالماً بكل شيء كالإله ، بل أن يصبح الله نفسه ، إن معرفة النفس تؤدى فى النهاية إلى وعيا الدائم بذاتها .

نجيب محفوظ يصوغ إذن العالم — السراب في شخصية تراجيدية مزدوجة ، إلا أن ازدواجها عنا لا يتفق مع الدلالة الاجتماعية للتعبير . كما أن ازدواجية السراب هي التقيض المقابل لانقسام الشخصية في البطل التراجيدي . فهي خاصة بالفرد من غير أن يرتدى أقنعة اجتماعية ، ولكنها أيضاً لا تخص الفرد من الداخل حيث يقتصر الصراع على تقاض النفس البشرية . وإنما يدور الصراع في كامل رؤية بين الفرد والشخصية ، بين الفرد والفؤاد ، بين الذات والحرية . . . لذلك كان « انعدام الثقة بالنفس » مظهراً للغلاف الذي يحيط فردية كامل برعاية الأم وتدليلها وتنميتها لئلا تخاف العجز في أعماقه ، وسامها الفعالة في ( تثبيت ) إنسانيته عند مرحلة الطفولة . لهذا كان التفكير الجلي في الانتحار والاقتناع بلا جدوى الحياة من نتائج الانشطار المأساوي بين الفرد والشخصية في التكوين الذاتي لكامل رؤية . فصراعه الدائم للتحرر من أغلال أمه لم يكن سوى الصراع الأكبر بين الذات والحرية . . . ومن هنا كانت المعرفة أو الوعي بالذات والعالم ، هي المحور الدرامي للمأساة ، بينما كان الجنس والحيز إطاراً رمزياً للأحداث .

أى أن الوضع الأدبي — كما يدعو رانك العلاقة بين الابن والأب والأم — هو المادة الخام التي صاغها الفنان على نحو جديد متفرد . ولقد حاول كامل أن يتحرر بالفعل ، كما أنه أتى بولده لأول مرة — برفقة جده — في محاولة يائسة لأن يقوم بإعالته ، وذهب إلى المدرسة الثانوية « فداخلى إحساس بالحرية لم يداخلى من قبل » . . وتوالت عليه التجارب فلم يظفر من الحياة بصديق كما لم يظفر في حياته بالثقة في النفس ، وبالتالي لم ينل ما يتوق إليه من حرية . وانتهت المرحلة الأولى من العمر مع حصوله على البكالوريا ، انتهى الفنان من تحديد الجذور التاريخية للمأساة . . ساعده على هذا التتبع التاريخي أنه لم يسلك قط طريقة المؤنولوج الداخلي بالرغم من استخدامه لضمير المتكلم . . لقد أتاح لنا أن نفحص في أعماق الشخصية في إطارها الموضوعي بالرغم من ذاتية التجربة . ولذلك كانت هناك المسافة الدائمة بين الماضي والحاضر، فارتدت القصة ثوب الذكريات المدعمة ببناء منطقي يرتب الأحداث وفق العمود الفقري للمأساة ترتيباً محكماً . وما تلمسناه بين الحين والآخر من ثغرات لا منطقية ، فإنها لا تخرج عن كونها من منطقي الأقدار . وهو العنصر التراجيدي الذي لا يستغنى عنه نجيب محفوظ في تبويب الأحداث . فهو ما يزال يعتمد على التناقضات المتصارعة في جزئيات

التجربة من جهة ، وبين مجموعة التجارب من جهة أخرى . من هنا يروى لنا « السراب » بضمير المتكلم في صياغة ذهنية منطقية بعيدة عن المونولوج الداخلي ، فنجتمع لنا على صعيد واحد موضوعية الرؤية وذاتية التجربة . كذلك فهو لا يضع السراب في إطار تاريخي محدد ، ومع هذا يتبع منهج التقسيم الزمني للرواية إلى مراحل هي نتاج تقسيم مفصل إلى تجارب . . . وهكذا ، فإننا نلتقي في تلك المرحلة الأولى بالجدور التاريخية للمأساة ، وتظل - هذه الجدور - على طول الرواية جزءاً لا يتفصل عن لوحة التجربة ككل ، فإذا بها جذور وفروع في نفس الوقت ، هي المقدمات والنتائج في آن واحد . أى أن بذرة المأساة هي المأساة بعينها .

تبدأ المرحلة الثانية لتدخل مباشرة إلى جوهر المأساة ، إلى قلب العالم السراب ، فإذا كانت الجدور في المرحلة الأولى تقول: إن الخادمة الديمة هي البديل اللاشعوري للألم ، هي البديل عن الخوف والعجز والطفولة المتوقفة عن النمو ، وإذا كان الحلم هو البديل الأسطوري للواقع المتناهي ، فإن السراب - منذ البداية - هو القدر الوحيد . على سلم الترام في طريقه إلى العمل ، بعد أن فشل في كلية الحقوق وتوظف بالبيكاليوريا في إحدى المصالح الحكومية ، التقي بعنصر الخلخلة في الوضع الأدبي . التقي بفتاة لا علاقة لها بفتيات أحلامه ، فتاة صيغت على نسق من تقافص العمامة . وأحس ارتياحاً عميقاً في لقائه بها « ما أحسنى إلى رفيقة لحياقي في مثل كمالها » وبدأ خياله النشط بصورها له في رداء طويل تحوط بها هالة من الوقار والاحتشام ، وتواصلت أيام دون أن يفصح عن رغبته ، « وأحرقني الرغبة في إثبات وجودي ، ولكن شلني عجزى إلى موقفي لا أتعداه » . وأقبل على تجربة الحياة الكبرى مزوداً بهذه الباقية التي لا تنفد من التناقضات بين الحلم والواقع ، بين الحبيبة والأم ، بين صورة الحب وصورة الجنس ، بين الجمال والدمامة ، وأخيراً بينه وبين هذه كلها . وهي تناقضات تعيش في داخله ضمن دائرة محكمة من القدر الصارم . فهو يمارس عاداته ذات « اللذة الجهنمية » وينام في حضن أمه ، ويتوق إلى طيف حبيبته ، ويعيش مع أحلام شيطانية لا تهدأ . . في وقت واحد .

الفنان حريص على أن يعطي حلم اليقظة في حياة كامل دوراً هاماً ، فاليقظة وأحلامها هي المرأة الوحيدة لازدواجية الشخصية في العالم السراب ، وهي الصدى

الوحيد للصراع بين الذات والعلم ، بين الإنسان والحرية . لهذا كان الزواج في أحلام اليقظة جنة وكانت الأم في عداد الأموات . ومن هنا يأتي دور الخمر في حياة كل شخصية مزدوجة ، وكم بالأولى في العالم السراب .

لقد شرب الكأس حتى الثمالة ، وعرف الطريق إلى أوكار الدعارة . وعاد إلى البيت مهيبض الجناح « بمضى الشعور بالمزيمه والإنخفاق والخيبة . لم أكن أتصور أن يتمخض الحلم المرموق عن هذه البشاعة الفظيعة » . ولكنه لم ينس نشوة الخمر فأنس منها رقيقاً طيباً للوحدة والفراغ الرهيب معاً . وهنا تبدأ المرحلة الثانية من المأساة فعلاً ، بداية التركيز على الجانب الاقتصادي ونشأة أسرة برجوازية صغيرة . . إذ مات الجد و « لست أعلم شيئاً على الإطلاق عن الكفاح الذي يشق به الناس في سبيل الحياة » ومن ثم كانت مرارة الخيبة وراء كل أمل جديد وتجربة جديدة . ولا يتورط الفنان في البقاء على سطح التجربة حيث تطفو المشكلات الاقتصادية والاجتماعية ، وإنما يظل في باطن التجربة يتحسس الملامح النفسية للتحويل الاجتماعي . يتذكر كامل أن أباه انتظر على مضض موت أبيه ، وكيف ساقه الجزع إلى الشروع في البرمجة التي قضت عليه بالحرمان من ثروة واسعة ، والآن هو يعاني نفس المشاعر التي عاناها أبوه قبل ثلاثين عاماً « ولعله لو كان لي بعض قوته لسلكت الطريق الذي سلك » ودخله مسخط شامل على الوجود كله . هكذا كانت الأحلام والخمر هي الزاد الوحيد لحياة جناحها العجز والفقر . فراح يتصور ما ينبغي أن تمضى إليه قصة حبه ، وما يجب أن يكون عليه المجتمع من قيم : الغريب في الأمر أن المقامرین جميعاً يخسرون ولا أدرى من يربح إذا . الظاهر أن الله خلق ثروة محدودة واحدة ، لا يتغير مقدارها ، ويتغير حظ الناس منها وإلا فلماذا لا يثرى الناس جميعاً . لو أحب الناس جميعاً الخمر كما أحبها واستهانوا بالمال ، لأمكن حل مشكلة الدنيا بكلمة واحدة ، إن قيمة المرء الحقيقية فيما يعمل من شر ، كيف أصدق أن إلهاً عظيماً مبعثه يحرق مخلوقاً مثلي لأنه يشرب الخمر . وقد أسهم الأب بقدر مساول نصيب الأم في صنع المأساة . لا لأنه لم يوافق أن يعطى ابنه ملياً كى يتزوج من حبيبته ، بل لأن قوله « الزواج شيء مسخيف لم أحتمله أكثر من ليلة واحدة » كان كإصبع الديناميت الذي فجر في أعماق الشخصية ما كان راقداً فيها يشبه السبات .

يقول رانك إنه لذلك يجب التمييز بين الرغبة الجنسية المحرمة وبين الأفكار التي يكونها الولد عن الأب. فالأولى هي رمز الخلود القردى الذى يتشبث به المرء كي يتخلص من إكراه الخلود العرقى فى الجنس وفى نفس الوقت يحمى القرد نفسه من قبول دور الأب الجليد. ويترجم نجيب محفوظ هذه الكلمات فى السراب بأن ينطق كامل فى وحشة غريبة عليه « موته وحده يبده أن يغير وجه حياته ، أجل لا أمل ألبتة إلا فى موته » ويبدأ حلم اليقظة دوره ، فلا يكون ثمة وجود للأب ولا للأم . أما هو فقد تحول إلى دمية تسير بقوة اللغة الأولى « وكأنى لست من هذا المجتمع فلا أدرى شيئاً عن آماله وآلامه ، قادته وزعمائه ، أحزابه وهيتائه ، ولكم طوقت أذى أحاديث الموظفين عن الأزمة الاقتصادية وهبوط أسعار القطن وتغيير للمستور فلم أكن أفقه لها معنى أو أجد لها فى نفسى صدى . لا وطن لى ولا مجتمع ، لا لأنى أسبق الوطنية ولكن لأنى لم أدركها بعد . ولعل أشعر أحياناً بأنى أحب الناس جميعاً ، الناس كشيء معنوى عام . ولكن ما كان أحد من هؤلاء الناس — إذا اتصلت أسبابه بأسبابى — إلا ليثير فى نفسى الجفاء والثفور، وحتى إيمان العميق لم يستطع أن يستقلنى من هذه الوحشة الخفية . فضلاً عن أنه أقفل ضميرى بالقلق والتأنيب ، وأوسنى إحساساً حاداً بالخطية من جراء العادة المجنونة التى استبدت بى . . . لذلك كان إذا جاء يوم الأحلام انطلقت إلى حائتى يسوق الخضر لا ألقى على شيء ، وطلبت الدوق الجهنمى الذى لم يعد لى من عزاء سواه . هكذا ذاق لذة اليأس فى سرور هذيانى غريب ، وهو يخطو فى طريق الزواج الخطوة الأولى ، فقد تلاشى — مؤقتاً — شبح الأم فى كنوس الخمر وأحلام اليقظة وموت الأب ، وتصور أنه أزاح — إلى الأبد — أضخم سد اعترض حياته ، ونخيل إليه أنه تحول إلى عملاق جبار يفر له الموت نفسه صريعاً بضربة واحدة . وأنصبح حلمه الوحيد هو « الجزيرة المهجورة » التى تضمه مع حبيبته فى لقاء أبدي لا يموت . وهكذا بدأت المرحلة الثالثة من المأساة بتحقيق الأمل والحصول على الزوجة الجميلة الوقور المحتشمة . ولكن . . هل تجاوز أضخم سد اعترض حياته بالفعل ؟ هل استطاع أن يزيج الأم والخوف والمعجز والتوقف عند مرحلة الطفولة ؟ بل هل تستطيع الزوجة أن تكون حاملاً حاسماً فى التجاوز والتخطئ ؟ الحق أن الفنان اختار هذه الفتاة الوقور « زوجة » لكامل رؤية ، لتكون بمثابة الفتيل الذى يوجب نيران المأساة اللاهبة فى وجدانه . . فالتثبيت السيكلوجى عند مرحلة

الطفولة هو بعينه التوقف الجنسي عند عتبات الدمامة . وبالتالي فلن الزوجة الجميلة ليست إلاّ بدليلاً شرعياً للخدمة القديمة من ناحية ، كما أنها التقيض العاطفى للألم . وإذا ، فهى عنصر تراجيدى يسهم فى تفجير المأساة فنياً وإنسانياً . فى المستوى الفنى تصبح هى التجسيد الدرامى لجوهر الأزمة ، فهى مرآة العجز التام من جانب الشخصية التى صاغها الفنان فى الإطار الأدبى ، فكان العجز الجنىسى هو المرادف للشلل الكامل . ومن ثم تكون المرأة الديمة التى التى بها فيما بعد هى البديل اللاشعورى للخوف والعجز والتثبيت ، فقد كانت الأنثى الوحيدة التى « لم يعجز » عن القيام بعلاقة جنسية كاملة معها . كانت الدمامة هى مرآة الحرية بحق . وكان الصراع بين الحاجة إلى الزوجة والحاجة إلى الشقيقة هو الصراع بين الواقع المشؤم والحلم ، بين العبودية والحرية المهيضة الجناح ، بين العالم البشع والعالم السراب . لقد سبق لغرويد أن فسر عقدة أوديب كنتيجة للنزاع بين ( الواقع ) كما يمثله الوالدون والمجتمع وبين شهوات الطفل غير المعقولة . أما فروم فىرى عقدة أوديب تعبيراً عن نزاع بين كفاح الإنسان الشرعى فى سبيل الحرية والاستقلال ، وبين تلك الأوضاع الاجتماعية التى تعترض تحقيق الذات والاستقلال . لهذا لم تكن مصادقة أن يصور الفنان شخصية كامل فاقدة للوعى السياسى والاجتماعى والوطنى فى الوقت الذى تنطق فيه إحدى الشخصيات الثانوية « أرى الآن المصريين جميعاً يعيشون فى سجن كبير » أى أن مكونات الشخصية الرئيسية فى القصة من خوف وعجز وتوقف تام عن النمو ، ارتفعت بالوضع الأدبى للأحداث إلى مستوى الرمز الشامل لقضية الحرية بشكل عام ، ومأساة المعرفة — أو الوعى — بشكل خاص ، وإن حطقت هذه المأساة بمجنحين من أزمة الخبز وأزمة الجنس . ولعل البناء الفنى هو الذى حدد الطبيعة الرمزية للوضع الأدبى هكذا : فقد كانت بذرة المأساة هى التثبيت عند حدود التعلق المفرط بالألم ، واللذة اللانهائية فى ممارسة العلاقة الجنسية مع أشباح الدمامة والقبح . وعند ما نمت الشخصية مع جريان الأحداث لم يحدث النمو فى واقع الأمر إلا من الناحية الشكلية ، من ناحية المظهر . أى أن كامل — وهو شاب — لم يكن إلا الطفل المدلل الذى عرفناه فى بداية القصة . ومن ثم كان طبيعياً أن يعجز عن اللقاء الجنىسى مع زوجته الجميلة التى تنطبق مواصفاتها فى الحقيقة على الأم . كما كان طبيعياً للغاية أن ينبجس هذا اللقاء مع المرأة الديمة التى تنطبق مواصفاتها على الخادمة . وعندئذ تقوم الزوجة — الأم بدور « الدمار » فى

حياة الشخصية ، وترتدى العشيقة - الخادمة ثياب المنقذ من الدمار ، غير أنه عندما رد إليه البصر «رأى سعادته مراباً» ! ! كانت المرأة هى فرصته «الوحيدة لاسترداد الثقة الضائعة» يقول كامل بين أحضانها «وشعرت من الأعماق برغبة إلى هذه المرأة ليست دون الرغبة إلى الحياة ، بل هى الحياة نفسها والكرامة والرجولة والثقة والسعادة . . . ولم أسائل نفسى عما إذا كنت قد أخطأت لأن ما استردته من السعادة والثقة كان فوق الخطأ والصواب» كانت المرأة الدميعة تؤكداً لا واهياً لذاته ، وتحقيقاً لاشعورياً أوجده . الذات والوجود ؟ ! أجل هما المحور الحقيقي لذلك الصراع الجديد الذى بدأ بين روحه وجسده كما يقول ، وبين الزوجة الجميلة (أو الأم) والعشيقة الدميعة (أو الخادمة) كما تقول الأحداث ، وبين التثبيت والنمو كما يقول فرويد ، وبين الفرد والعالم السراب ، أو بين الإنسان والحرية كما يقول نجيب محفوظ . يصف كامل المرأة الدميعة قائلاً «وكانت تملئنى ثقة لا جد لها ، فلم أكن أحمل لشيء همّاً . ولولما كان بنتا بنى من قلق ، منشوة ذلك الانفصال الخفيف بين روسى وجسدى ، تملئت الحياة صفاء خالصاً» والروح هنا هى الزوجة الأم ، الطفولة ، العجز ، والجسد هو العشيقة ، الدمامة ، النمو ، الحرية . والمرحلة الرابعة من المسألة هى الخاتمة التلقائية العفوية لهذا البناء القدرى . فالزوجة العذراء (تخون) طفلها «البكر» فى نظرها فتصوت على مشرحة الحياة وعشيقتها الطيب تحاول إنقاذها. تنهى المسألة إذاً ، بانفصال أبدى بين الروح والجسد ! ماتت الزوجة وماتت الأم ، وبقيت العشيقة الدميعة . واجتاحت كامل ثورة عارمة «تتحلى قوة الموت» واستحال شخصاً جديداً خفيفاً «غير الشخص الذى عرفه العالم قرابة ثلاثين عاماً» ، «لقد تمخض خضوع العمر عن ثورة جائحة» ثورة إلى أين ؟ يجيب فى صدق عميق «آه ، لا يمكننى أن أولد من جديد» أما الله «ألا يزال أرحم الراحمين ، وداعاً فلن أعبد بعد اليوم ، وأصبنى منذ اليوم فى عداد الأموات . نمت دهرأ طويلاً غائباً عن دنياى المتجهمة فألذ أن أنام إلى الأبد ، لم تكذب تبنى ثمة حياة إلا فى خيالى» . انفصلت الروح عن الجسد ، تبعثرت نقائص الصراع ، ولم يعد هناك سوى السراب . والتعبير الفكرى عن العالم السراب هو التصوف «وإنما خلقت للتصوف . والتصوف ؟ لست أدري ما هو على وجه التحقيق ! . ولكنه وحدة وعزوف وتكفير وما أحوجنى للوحدة والعزوف والتكفير» .

ولا شك أن ثلاث التراجيديا لم يتضح من قبل ، كما اتضح الآن في خاتمة ملحمة السقوط والانهار . فالعقاب والتكفير والغفران كامتداد لمعنى الخطيئة في المسألة هي العناصر الرئيسية التي أسهمت في صياغة العالم-السراب. لقد حاول الفنان أن يتجاوز إنسانه البرجوازي الصغير ، إنسانه المذهب إلى الأبد ، إلى عالم الخلاص ، ولكنه لم يكشف سوى السراب . في المستوى الفردي تركزت عند نجيب محفوظ كافة الإمكانيات الفنية للبحث والاستكشاف . . ومع هذا تأكد لديه أن الضائع والمضطهد في محاولتهما لاجتياز الطريق القصير أو الطريق المسدود لن يجدا سوى السراب . فالسراب هو النتيجة النهائية لمحاولة التجاوز ، وهي محاولة ملحمية بالرغم من كافة العناصر التراجيدية المشتركة في صياغة المسألة . هي محاولة ملحمية لأن الصراع الغالب يتم بين الداخل والخارج . أما المحاولة التراجيدية فتتم في كافة المستويات الداخلية والخارجية معاً . والصدق الموضوعي العظيم الذي التزم به الفنان هو الذي اتجه به — ملحمياً — إلى الضائع أو المضطهد . . لأن البطولة التراجيدية كانت من نصيب المتسمى فحسب .

• • •

لماذا أقول بأن البناء الروائي في القاهرة الجديدة وخن الخليلي وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب ، هو بناء ملحمي ؟ لا شك أنني لا أستخدم هذا التعبير من قبيل المجاز ، لأنني أُلح بالفعل تشابكاً بين هذه الروايات الخمس — هو قريب الشبه من تشابك قصص بلزك في الكوميديا البشرية — كما أنني أرى الكثير من العناصر الملحمية ضمن هذه الوحدة الدينامية بين القصص . فكل قصة تؤدي إلى الأخرى بغير تعسف أو افتعال كأي حلقة تهاك مع التي تليها في سلسلة واحدة ، والصراع الرئيسي في كل قصة يدور بين الذات والعالم الخارجي ، وكلما نشاهد صراعاً داخلياً بصورة رئيسية . لهذا كانت الشخصيات الأساسية هي شخصيات تراجيدية لا أبطال تراجيديين وهي شخصيات تصوغ فيما بينها البطولة الملحمية أي أن الضائع والمضطهد وعابرة الطريق القصير وعابرة الطريق المسدود والماضى إلى السراب ، كل أولئك شخصيات تراجيدية لذا انفصلت كل منها على حدة ، ولكنها تكون في مجموعها « البطل الملحمي » ، وبمعنى آخر ، هي وجوه متعددة للبطل



الملحمى الواحد . وملحمية البطولة هنا في الصراع الذى لا يتقطع بين الشخصية التراجيدية والواقع المحيط بها . إلا أنها ملحمة من نوع خاص متفرد ، فقد عودتنا الملاحم في معظمها على انتصار البطل في النهاية ، والملاحظة السريعة على ملحمة نجيب محفوظ أنها دائماً ، ملحمة السقوط والانهار . لذلك كانت هذه الملحمة القصصية ذات طابع تراجيدى وإن لم تكن من التراجيديا في شىء . هى تكتسب طابعها التراجيدى من معنى القدر ومعنى الشر ومعنى الخطيئة ، وبقية المعانى التى تتسم بها التراجيديا . ولكنها لم تكتسب قط البطولة التراجيدية القائمة على الصراع الداف المضطرم الذى ينتهى بمأساة الشخصية العظيمة المنقسمة على ذاتها ( وإن كانت التراجيديا في نظر القرون الوسطى تعنى قصة أكثر منها تمثيلية - برادلى ) . وأرجو أن يكون قد اتضح لنا من سياق الدراسة أن قدر نجيب محفوظ يقرب كثيراً من القدر الشكسبيرى الذى وصفه برادلى بأنه تعبير أسطورى عن جهاز أو نظام بكامله يؤلف فيها الأفراد جزءاً تافهاً لا يعتد به ، ويبدو أنه يحدد - أكثر بكثير مما يفعلون هم - ميولهم الفطرية وظروفهم ، وهذه تؤدى إلى تحديد تفهيمهم ، وهو بالغ من العظم والتعقد حداً قلما يستطيعون معه فهمه فهماً تاماً أو التحكم في تصرفاته ، وله خاصية واضحة محددة إلى حد يجعل أية تغييرات تطرأ عليه تولد تغييرات أخرى حتمية دون مراعاة لرغبات الناس وما يريدون من ندم . ( ذهب عباس الحلوى إلى معسكرات الإنجليز من أجل حميدة ثم اختصرت هى الطريق وذهبت إلى الإنجليز في الحانات ، كل منهما منطوق تماماً مع نفسه . ذهب الحلوى إلى الإنجليز ليأخذ حميدة وعاد ليجد الإنجليز سبقوه إليها بل هم الذين يقتلونهم من أجلها . والكل منسجم مع تفكيره . إلا أن التعبير الأسطورى عن النظام الذى يؤلف الأفراد فيه جزءاً تافهاً لا يعتد به ، يخلق الثغرات التى تجعل المنطق الصارم يؤدى إلى التناقض الحاد ، أو كما عبر أراجون تجعل الإنسان يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا فترسم خلفه علامة الصليب ، ونستطيع أن نتبع هذه الظاهرة في جميع أحداث الروايات الخمس ) فإذا استطعنا أن نتصور البناء الفنى لهذه المجهوعة من القصص في الإطار الملحمى المشيع بمحو المأساة لا بد لنا من اعتبار محجوب عبد الدايم وأحمد حاكف وحبيدة وحسين وكامل رؤية لاظ بطلا ملحمة - من نوع خاص - هو الإنسان البرجوازى الصغير فى مصر الذى يتضمن فى تكوينه المأساة المصرية

بأكملها ، ويرمز في نفس الوقت إلى المأساة الإنسانية الشاملة . . وإذا كان الفنان قد استخلم النثر القصصى في هذا البناء المالحى ، ونحن في النصف الثانى من القرن العشرين ، فإننى أعود بهذه الظاهرة إلى مرحلة الاضطراب أو الفوضى التى تميز بها تاريخنا الأدبى الحديث حيث التقينا بفجر العصر الحديث نحمل على أعناقنا تراث القرون الوسطى .

ومندوحديث عيسى بن هشام ، إلى «زينب» إلى «حواء بلا آدم» نلتبس إرهابات الصياغة الملبمية للمأساة المصرية ، غير أن التوقف عند حدود المعنى الرومانسى للمأساة — الذى عثر على امتداداته فى يوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله — قد جعل من روايات نجيب محفوظ الخمس نقلة خطيرة إلى الاتجاه الواقعى الذى يقرب بهذه المجموعة من القصص إلى المستوى المالحى . . تماماً كما فعل بلزك فى كوميدياه البشرية ، وكما فعل سنوفى الأدب الإنجليزى .

ولعله من السهات الملمحية البارزة على جبين الشخصيات التراجيدية فى ملحمة السقوط والانهار مبدأ «الفطية والتفرد» فى الشخصية الواحدة ، أى أن تكون هذه الشخصية واجهة عرض مزدوجة كما يقول أنور المعداوى . فهى تشترك مع جميع الشخصيات فى بعض الصفات ، بل قد تجسد بعضاً من صفات العصر ، ولكنها تتميز فى نفس الوقت بصفات خاصة بها . وبالتالي فهى تشارك فى صنع مأساة الآخرين كما أنها تتسبب فى مأساتها الخاصة . ومن هنا تصبح نموذجاً وفرداً فى آن واحد . كذلك من هذه السهات «ازدواجية الشخصية» أى الشخصية التى لا تعيش حياتها ولا تحقق وجودها ، ولا يعينها ذلك فى شىء ، بلقدر ما يعينها أن «تصل» إلى هدف صغير فى ثياب مزيفة أو قناع مضلل .

على أن أهم ما تتسم به ملحمة السقوط والانهار عند نجيب محفوظ هو موضوعية البناء التراجيدى . فهو بناء موضوعى يرتكز أساساً على الإحاطة الشاملة بيوهر المأساة وعناصرها التفصيلية . لذلك يعتمد على التناقضات والمفارقات والتباين ، بالإضافة إلى الاختيار . ومعنى هذا أن موضوعية البناء الفنى شىء مختلف عن الحياد الفكرى . أى أن نجيب محفوظ يستكشف ملامح المأساة المصرية من وجهة نظر المنتمى إلى المأساة ، المنتمى المأزوم على وجه الخصوص ، ولكنه يصوغ

وجهة النظر هذه في بناء موضوعي يقوم من زاوية رئيسية على الاختيار . فحين نكون غارقين في مأساة - يقول برادلي - نحس نحو الأمزجة والتصرفات والأشخاص بمناعر مثل الانجذاب والتغور والعطف والدمش والخوف والفرح وربما الكراهية ولكننا لا ندين أحداً أو نحكم عليه . ونحن طوال وجودنا في عالم المأساة نرقب ما يحدث ونرى أنه هكذا حدث وكان يجب أن يحدث . مدركين أنه أمر يري له « مخيف فظيع غامض » ولكننا لا ندين الفاعل أو نتساءل عما إذا كان تصرف القدر نحوه تصرفاً عادلاً . ولا ريب أن القدر - هذه الثغرة التي تحدث لمنطقنا المألوف في رؤية الأشياء - من عناصر البناء الموضوعي في ملحمة نجيب محفوظ . هذه الملحمة التي تستلهم موضوعيتها من نظرية الفنان في عملية الخلق الفني من ناحية ، ومن طبيعة المأساة المصرية من ناحية أخرى .

إننا نجد في التراجيديا الشكسبيرية كما يقول برادلي إن المصدر الرئيسي للأزمة التي تولد العذاب والموت لا يكون قط مصدراً صالحاً . والصالح لا يساهم في إحداث هذه الأزمة إلا من جراء تورطه المؤسي مع نقيضه في الشخصية الواحدة . فالمصدر الأساسي هو على العكس شر في جميع الحالات . والنتيجة أنه إذا كان الشر بالذات هو الذي يحدث اضطراباً عنيفاً في نظام العالم ، فإن هذا النظام لا يمكن أن يكون موقفه ودياً من الشر أو سلبياً بين الشر والخير . إن الشر الذي يتصلد له الجهاز أو النظام القدرى والأشخاص الذين يكمن فيهم هذا الشر ليسوا في واقع الأمر شيئاً خارجاً عن النظام ، بحيث يستطيعون مهاجمته أو يعجزون عن الانسجام معه ، لأنهم في نطاقه وجزء منه « إنه هو نفسه يولدكم » إن الذي نحسه يتفق إلى حد ماثل مع فكرة أنهم هم أنفسهم أجزاء هذا النظام والمعبرون عنه ونتاجه ، وأن هذا النظام يدخل في صراع واصطدام مستمر مع نفسه . ويبدو أن الكل أو النظام الذي يظهر الجزء الفردى نفسه عاجزاً أمامه إنما مبعثه التطلمع إلى الكمال . ولا يمكننا بغير ذلك تحليل سلوكه نحو الشر .

على ضوء هذا التحديد نقول: إن نجيب محفوظ أثناء العملية الإبداعية لا يتعسف مع الواقع فيحفظه ضمن أطر حديدية من النظريات الفكرية . . . ولكنه يستلهم من الواقع بطريقة موضوعية تماماً بضع جزئيات يتم تنسيقها ، في مستوى عملية الخلق ، وفق وجهة نظر المنتمى - المأزوم ، إلى المأساة . وتتبع هذا المعنى على وجه مفصل فربط بين اختيار الفنان للجانب المأساوي من الحياة إلى « صدق

موضوعي صارم « مع النفس من جهة ومع جوهر الحياة من جهة أخرى . ذلك أن قضية الحرية في بلادنا هي قضية القضايا في حياة البشر ، وبالرغم من ذلك فقد عاش تاريخنا مكبلاً بأغلال العبودية منذ فجر أيامنا . ومن هنا كانت مأساة الحرية جوهرًا حقيقيًا لحياة الشعب المصري ، كما كانت أجنتها الثلاثـ الخبز والجنس والمعرفة ـ تفصيلًا حقيقيًا لمأساة هذا الشعب . ولا يؤكد على هذا المعنى إلا الفنان المنتمى إلى هذه المأساة ، وإن ظل هذا الانتهاء في إطار الحقيقة الموضوعية كما قال نجيب محفوظ بالضبط . ومن هذا المستوى تصبح قضية أو قضايا المأساة المصرية هي الحامة المائلة لكيان ملحمة السقوط والانهار ، وليست مسحة اجتماعيًا على الإطلاق كما توهم البعض . فليس المجتمع والتاريخ في هذه الروايات الخمس إلا عناصر الإطار الموضوعي لمأساة الحرية في الخبز والجنس والمعرفة من خلال قضية الضائع أو المضطهد أو الطريق القصير أو الطريق المسدود أو السراب . أى أن ثمة قضايا فكرية محددة تنسج محورها وتفاصيلها من خلال قضية كبرى شاملة ، وليس الإطار الاجتماعي أو التاريخي إلا تحديدًا فنيًا لموضوعية المأساة . ولا شك أن موقف الفنان المنتمى ـ المأزوم ، من هذه المأساة لن يكون ، كما لاحظنا ، موقفًا متكاملًا متماسكًا . ذلك أن أزمة الموضوعية ( التي تستمد كينونتها الخاصة من أزمة الديمقراطية وانعكاسها على مثقفي البرجوازية الصغيرة ) قد انعكست بصورة واضحة على منهجه في التخطيط الفني للمأساة ، إذ استطاع أن يضع كلتا يديه على جوهر المأساة المصرية ـ وهو أحد أبناء جيل المأساة في تاريخنا الأدبي والاجتماعي على السواء ـ فحدها في الحرية بأبعادها الثلاثة من إحدى الزوايا ، وفي علاقة الذات بالعالم من زاوية أخرى . كذلك استطاع أن يتعرف على الضائع والمضطهد والطريق القصير والطريق المسدود والسراب ، كككونات للنسيج ـ أو التجميد ـ الحياتي للبرجوازية الصغيرة ، بينما الانتهاء إلى اليمين أو اليسار هو التلخيص الفكري ـ لا التجميد ـ لاستقطابات هذه الشريحة الاجتماعية . نئين انعكاس أزمة الانتهاء عند نجيب محفوظ في تفصيله لدقائق النسيج الأساسي للبرجوازية الصغيرة من ضياع واضطهاد . . . إلخ ، واعتماده المفرط على التلخيص والتعميم ـ وما يحتاجان به إلى مثالية بعيدة عن الواقع ـ لذا تصدى للمستئين إلى اليمين أو إلى اليسار . كذلك تتضح هذه الأزمة في صياغته لعلاقة الحرية بمأساة الخبز والجنس والمعرفة . .

فهو يربط بين هذا الثالوث في مستوى مطلق هو اليأس بشكل عام، ولا يوضح الاختلافات الدرجية أو الكيفية في المستوى الاجتماعي حيث ترتبط قضية الحرية بمأساة الخبز والجنس والمعرفة بصورة تتفاوت طبقياً من فئة إلى أخرى لهذا جاء الارتباط بين الحرية وأجنحتها الثلاثة أقرب إلى المنهج الرياضي الذي يصل بين المقدمات والنتائج بصورة جبرية بعيداً عن حرارة التجربة الإنسانية الحية التي لا تخضع في كثير من الأحيان لهذه الخطوط العريضة . نشأ عن ذلك ما يشبه التسوية بين النسيج الأساسي للمأساة ( الضائع ، المضطهد . . . إلخ ) واستقطاباتها الفكرية ( المنتمى إلى اليمين أو اليسار ) بينما كان الارتباط التفصيلي بين مأساة الحرية والمجتمع المصري — الذي أدى به لأن يتعاق بالبرجوازية الصغيرة كنموذج ومثال — كان يؤدي به هذا الارتباط الحى الناجم عن تشابك التجربة الإنسانية لا عن معادلات رياضية ، إلى اعتبار أن المنتمى اليسارى هو النموذج الأكثر كمالاً والمثل الأكثر حياة في تجسيد قضية الحرية في ظل التهم الذي يعانيه أضعاف أضعاف النماذج الأخرى في المجتمع الطبقي المتخلف حضارياً .

غير أن نجيب محفوظ قد أفاد من المنهج العلمى في التعرف على الواقع تعرفاً شاملاً . ذلك أن أسس البناء المأساوى في ملحمة السقوط والانهيال لم تخرج عن القوانين الأساسية للمنهج الجدللى : الترابط — التناقض — الحركة — التغيير . هذا لا يمنع أن أزمته كنتم انعكست على استخدامه لهذا المنهج . فقد أفاد منه في المستوى الذى أضعاف إفادته منه في المستوى الفكرى . كان الترابط بين الأحداث والظواهر والأفكار والشخصيات يخلق في القصة تماسكاً قوياً بين المقدمات والنتائج . . . ولم يكن هذا يتم بمعزل عن الصراع الذى لا ينقطع بين جزئيات التجربة الإنسانية ككل . بل إن التناقضات المستمرة بين المواقف من جهة ، وبين الأسباب والنتائج من جهة أخرى هى التى خلقت ما أدعوه بالرحلة الدينامية في العمل الفني . وهى دينامية لأنها تقوم على الحركة الدائبة المستمرة التى تشيع في البناء الملحمى حياة وحرارة قلما نحصل عليهما في الأعمال القائمة على التشويق المفتعل . فالحركة الداخلية في العمل الأدبى تؤدي إلى التغيير في مجرى الأحداث أو في حياة القارئ على السواء . والتغيير في مفهومه الجدللى العميق لا ينبغي أن يقرن في أذهاننا

بالصور الجميلة المتفائلة . فالحنى أن نهايات حلقات ملحمة السقوط والانهار تكتسب لونها الأسود عن جدارة . ومع هذا فإرادة التغيير كامنة في هذه النهايات التي لا تنفصل عن مقدماتها . فالخصيلة الختامية التي نفوز بها هي أن جميع الطرق مسدودة أمام الوسائل الفردية للتمرد ، ولم يعد هناك سوى الثورة الشاملة . لقد أكد نجيب محفوظ - بالرغم من أزمته كنتم ونمشياً مع صدقه الموضوعي مع النفس والواقع - أن محاولات الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير والطريق المسدود تؤدي جميعها إلى السراب . وأن حقيقة التغيير الجذري كامنة في أحد الجناحين اللذين يلخصان الاستقطابات الفكرية في المجتمع . هذا الجناح هو اليسار على وجه التحديد . وإذا كانت مأساوية المحاولات البعيدة عن اليسار تم من خلال أزمة الوعي ، فإن مأساوية المنتمى اليسارى تم من خلال ذروة الوعي ، فالتناقض مع المجتمع والسلطة الطبقية .

أى أن المأساة في الحاليين هي عصارة الحياة المصرية إذا شئنا أن نكون صادقين أولاً ، وموضوعيين ثانياً . يقول نجيب محفوظ في حديث له « لم أتعهد الحزن لكننى كنت حزيناً بالفعل ، ومن جيل غلب عليه الحزن حتى في لحظات البهجة ، ولم يوجد به سعيد إلا من كان لا مبالياً أو من الطبقة العالية غير الشعبية » . ويؤكد أن اهتمامه بالفكر الاجتماعى « مبعثه الشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى كما ترى في القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية » ، ثم يقول « لم يلتق شعب ما لقيه الشعب المصرى من الاضطهاد » (١) .

يجب أن نضع في اعتبارنا هذه الكلمات المباشرة من الفنان ، ونحن نرصد العلاقة بين الواقع والرمز في ملحمة السقوط والانهار ، العلاقة بين الأسطورة والمأساة .

## الفصل الثالث

# المتنمى بين الدين والعلم والاشتراكية

و الفيلسوف هو الذى يضيف جديداً الى الفلسفة الإنسانية ، أما الأديب المتفلسف فهو الذى يعبر تعبيراً فنياً عما يأخذ به من هذه الفلسفة . وهو يفيد الفلسفة بذلك لأنه يحولها الى تجربة تعيش فى النفس البشرية .

يؤكد نجيب محفوظ بهذه الأسطر القليلة حقيقة هامة نستطيع أن نجتلى عناصرها فيما كتب من أعمال أدبية، فهو يصوغ وجهة نظر فكرية شاملة للإنسان والكون والمجتمع فيما تتضمنه هذه الأعمال من شخصيات وأحداث ومواقف . ووجهة نظر نجيب محفوظ لم تتكامل فى رواية واحدة، بل لعلها لم تتكامل الى الآن. غير أن هناك بعض الخطوط الرئيسة التى تزداد وضوحاً وثباتاً فى كل عمل جديد . هذه الخطوط تشكل المحور الأساسى الذى تدور من حوله مختلف أفكاره القديمة والحديثة ، وتنسجها مختلف أدواته التعبيرية . ويبدو هذا المحور فى جلاء تام فيما يمكن ملاحظته من إلحاح الفنان على مجموعة من النقاط . وربما كان الانتهاء الى اليقين أو الى اليأس أو كليهما معاً ، فى مقلمة النقاط التى تحدد طبيعة المحور الدرامى فى مآسى نجيب محفوظ الروائية . ولا تجىء قضية الانتهاء فى المقدمة عبثاً ، وإنما لترسم بعدئذ الطريق لكافة النقاط التالية .

فالنماذج البشرية الأخرى كالفضائع والمضطهد وغيرها ، نراها دائماً بين قوسين هما اليقين واليأس . واليقين غالباً هو الموقف المتدين المستقر على جذران السلف . واليأس غالباً هو ذلك الموقف العلمى من الدين والمجتمع . أى أن الدين عند اليقيني واليأسى على السواء ، هو نقطة البداية فى قضية الانتهاء . وهو وضع يخص الحضارة العربية بالذات ، لأن المسيحية فى الغرب هى من ناحية بضاعة مستوردة من

الشرق ، ومن ناحية أخرى لا تثبت طويلا أمام تحديات العلم الأوربي . وانعدام الإيمان بها - ثالثاً - لا يهدد أنظمة الحكم القائمة حديثاً ، ولا يضع المواطن العربي في صف اليسار .

أما نحن فالأمر مختلف إلى حد كبير . إن التدين من العناصر الأصلية في تكويننا الحضارى . والتدين أحد الأسلحة الخطيرة في أيدي اليمين . لهذا كان المنتمى إلى اليسار في موقف « رد الفعل » من الدين والمتدين معاً ، وبصفة دائمة . إنه يحد نفسه وجهاً لوجه أمام حضارة كاملة يريد تغييرها . ويحد نفسه مرة أخرى وجهاً لوجه أمام نقطة شائكة وهي أن « أدوات التغيير » ليست صناعة محلية . إنه في مأزق لم يعرفه الثورى في الغرب . وهو في مأزق تقضى « رير » ، فبينما يتسلح الأوربي بالماركسية - ودى صناعة أوربية - في وجه الدين المسيحى وهو بضاعة مستوردة ، يفاجأ الثورى في الشرق بأنه يقف في الطرف المقابل: يستورد العلم ونظريات التغيير من أوروبا ليواجه حضارة متدنية منذ آلاف السنين . لهذا يكون موقف المنتمى إلى اليسار في بلادنا هو رد فعل لجوهر هذه الحضارة . وردود الأفعال تتسم بالتضخم والافتعال والمبالغة . ومن ثم يصبح الموقف من الدين هو نقطة البدء عند اليسارى العربى . وليس كذلك ، موقف المنتمى اليمى من الدين . . لأنه يرى فيه منذ البداية مستلماً مريعاً لكسل العقل ، وحاملاً خطيراً في توطيد مصالحه الاجتماعية . فأغلبية الجماهير الشعبية متدنية ، وجاهلة ، وبالتالي يمكن الاعتماد عليها من هذه الزاوية ، خاصة إذا كانت هى الهدف في الاستغلال الاجتماعى . وما يزيد وقف اليسارى العربى تعقيداً أنه يرتبط باليسار السياسى عن طريق الفكر . فهو يرى في النظريات المادية العلمية حلولاً لأزمته الشخصية . وأزمته الشخصية الأولى هى الصراع بين الدين والواقع . تجىء المشكلة الاجتماعية إذاً ، تالية للمشكلة الفكرية . بل لعله - أى المثقف البرجوازى - يفاجأ بأن الحل المادى العلمى لأزمته الشخصية يقوده بالضرورة إلى ما لم يكن فى الحسبان ، إلى أزمة أكثر شمولاً ، هى أزمة المجتمع . وربما يستطيع فى المدى الطويل أن يزاوج بين الأزميتين إلى درجة الالتحام - فى ظروف التضال الفكرى والسياسى - ومع هذا يظل الارتباط الفكرى له الغلبة والسيادة على الارتباط



السياسي . ومن هنا يبرز موقف اليساري من الدين عند المثقفين ، أكثر منه عند العمال والفلاحين .

نحجب محفوظ أحسن بضراوة هذه المشكلة في أولى رواياته التي واجهت الواقع المصري المباشر . في « القاهرة الجديدة » نلتقي بمأمون رضوان وعلى طه ، وهما نموذجان يلخصان أزمة اليمين واليسار في تلك المرحلة السابقة على الحرب العالمية الثانية . والسؤال الأول هو : كيف صور الفنان هذه الأزمة في نسيجها الفني ؟ إنه لم يتجاهل قط أن الدعوات الدينية الكبرى هي الحصيصة الحضارية للمتمنى العربي في مصر ، وأن الانتماء هو الاستناد على جدار نفسي من عقيدة فكرية معينة . هكذا يلتقي على طه ومأمون رضوان في قوله « نحن متفقان على ضرورة المبادئ للإنسان ، هي البوصلة التي تهتدي بها السفينة وسط المحيط » ثم يفترق الاثنان بعدئذ فيقول مأمون « حسبنا المبادئ التي أنشأها الله عز وجل » أما على طه فيؤمن « بالعلم بدل الغيب ، والمجتمع بدل الجنة ، والاشتراكية بدل المنافسة » . الدين — إذا — هو المحك الذي يختلف كلاهما بشأنه ، أحدهما ناحية اليمين ، والآخر ناحية اليسار . ويشير الفنان إلى أن مأمون رضوان أصيب بمرض أقعده عن الالحاق بالمدارس حتى الرابعة عشرة ، وأصيب أثناء الدراسة بالتطوُّف في كل شيء ، في الاستدكار والمناقشات والعبادة . أما المناقشات فكانت مقصورة على الدفاع عن ثالث الإسلام والعروبة والقضية ، ولكن ميله للوحدة تأصل في طبعه منذ عهد مرضه العصبي الطويل ، غير أن هذا الاتطواء لم يمتعه من أن يعلن جهاراً أنه لا يؤمن بما يسمونه حينذاك بالقضية المصرية ، ويقول بحماسة اليهود : إن هناك قضية واحدة هي قضية الإسلام والعروبة . وكان الشاب يجد بين زملائه مؤمنين صادقين ، فلم يشعر في إيمانه بعزلة ، ولكنه لم يظفر بواحد يشاركه حماسه في الدعوة إلى الإسلام والعروبة ، فقد استغرقت الأذهان أمور أخرى في ذلك الوقت كالقضية المصرية ودستور . فقد استغرقت الأذهان أمور أخرى في ذلك الوقت كالقضية المصرية ودستور عام ١٩٢٣ ومقاطعة البضائع الأجنبية . نحجب — بهذه الكلمات — يحدد السمات المشتركة بين مأمون وجمهرة الشباب المصري آنذاك ، كما يحدد السمات التي ينفرد بها مأمون رضوان من دونهم جميعاً . وهكذا تجمع الشخصية الفنية بين أصالة الفردية ونمطية النموذج الدالة على قضية فكرية .

ويزرك الفنان « بداية » الانتهاء إلى العيين . ليتنبه إلى « بداية » الانتهاء إلى اليسار. فإذا كان الدين قد أغرق المتنى العيني في دوامة العزلة عن الحركة الوطنية بالالتفاف حول شعار الإسلام والعروبة ، فإن الموقف النقيض عند على طه أن يجب بشجاعة الإنسان غير المتدين، يجب عقل الفتاة كما يجب شخصها . ولا يفوت نجيب محفوظ أن يصوع على طه في إطار الشخصية الحية فيصفه قائلاً « . . والواقع أنه لم يكن يخلو من تناقض، كان كثيراً ما يسهين بالملابس والمأكول ونظام الطبقات ، ولكنه كان يلبس فيتألق ويأكل لذية الطعام حتى يشبع ، وينفق عن سعة . . . إلا أن هذا التناقض جاء امتداداً للتحول الذي داهم الشخصية في مسهل حياتها الجامعية فقد تزعزت عقيدة على طه « وتعرض لآلام التحول الفتاكة » ثم ارتضى بين أحضان الفلسفة المادية ، هيكل واستولدها ، وأمن بالتفسير المادى للحياة ، وارتاح أياً ارتياح للقول بأن الوجود مادة وأن الحياة والروح تفاعلات مادية معقدة . إن هذا التصور لشخصية المتنى اليسارى في ذلك الوقت ، يبلغ درجة عالية من الصدق لأن المادية — كما قلت — تحل أزمنة الشخصية أولاً ، ثم تقوده لما بعد إلى أزمنة المجتمع . والمادية التي عاشت في مصر قبيل الحرب العالمية الثانية ليست هي المادية الجدلية أو المادية التاريخية التي من شأنها أن تنظم العقلية اليسارية تنظيمًا علميًا دقيقًا ، وإنما كانت تلك المادية التي تبسط شئون الطبيعة والكون تبسيطاً ملهلاً يقربها من الرخص والابتذال . وبينما كانت أوروبا قد تجاوزت هذه المرحلة من مراحل تطور الفلسفة المادية، إلا أن الشرق العربي كان على حياء شديد في استقبال هذه المرحلة الفجة . وبينما كانت المادية المتبدلة تمثل مرحلة رجعية في الفلسفة العلمية عند الغربيين ، كانت تمثل في بلادنا دوراً ثورياً للغاية . وذلك أن الدين عندنا كان وما يزال ، مؤسسة قوية من مؤسسات العيين . ولم تكن مادية هيكل وماخ في واقع الأمر إلا حرباً على الدين . أما الجانب الاجتماعي فقد تلقاه معظم الشباب المصري في تلك الفترة عن أوجست كومت . ونعود إلى على طه فراه قد ظفر بأوجست كومت « وبشره الفيلسوف بإله جديدة هو المجتمع ، ودين جديد هو العقل ، آمن بالمجتمع البشرى والعلم الإنسانى ، واعتقد أن للملحد — كما للمؤمن — مبادئ ومثلاً إذا شاء وشاءت له إرادته ، وأن الخير أعمق أصولاً في الطبيعة البشرية من الدين ، فهو الذى خلق الدين قديماً وليس الدين

الذى أوجده كما كان يتوهم . وحمل يقول في نفسه : كنت فاضلاً بدين وبغير عقل ، وأنا اليوم فاضل بعقل وبلا خرافة . . وثاب إلى مثله العليا آمناً مطمئناً ممثلاً حماساً وقوة ، وشغف بالإصلاح الاجتماعى ، وحلم بالجنة الأرضية ، فدرس المذاهب الاجتماعية ، حتى طاب له أن يدعو نفسه اشتراكياً ! .

إن أسوأ ما فى هذه الصيغة الخبرية أنها لا تجعل الشخصية فى حالة فعل وإن الفنان يقف بيننا وبين شخصياته كوسيط بينها وبين القارئ فى أحسن الأحوال ، أو كوصى على ذكاء القارئ إذا لم تكن الأحوال حسنة . وهو يفقد بذلك مدلول الحركة عند الشخصيات ، فلا تقتنع بيسارية على طه أو يمينية مأمون رضوان ، من خلال حركة البسار الذى ينتمى إليه على طه أو اليمين الذى ينتمى إليه مأمون ه وإنما من خلال البوق الذى يمسك به المؤلف هانفاً يلعبان مأمون واعتراضه على زميله بأن للإسلام اشتراكيته المعقولة ، فيه الزكاة التى تضمن ، لو طبقت بدقة ، العدالة الاجتماعية دون جواز على الغرائز التى يستمد منها الإنسان العون فى كفاحه ، فإذا أردت للدنيا نظاماً يهئ لها الأخوة الحقة والسعادة والعدالة ، فدونك والإسلام .

إننا نعلم يقيناً أن قضية الانتهاء فى القاهرة الجديدة قضية ثانوية ، ذلك لأن الانتهاء فى تلك المرحلة لم تكن دعائمه توطدت بعد . الضائع هو الشخصية الرئيسية فى الرواية ، أما المتسمى إلى اليمين أو إلى اليسار ، فهو شخصية ثانوية . بل إن درجة الانتهاء نفسها لم تبلغ درجة عالية من النضج ، لأن الضباب الفكرى كان يحيطها بهالة رومانسية فى أغلب الأحيان . هذا كله حتى . وقد كان الفنان صادقاً غاية الصدق فى تصور اللوحة التاريخية لعصرنا قبيل الحرب الثانية ، غير أن منهجه فى التعبير كان يتسم بسكونية واضحة تلتزم الشخصيات لإزاعها بمقتضى التبرير للمواقف والأحداث ، ولا تدع إمكانية التناقض قائمة فى السلوك العفوى لهذه العناصر الفنية جميعها . فيبدو لنا المتسمى اليسارى أو اليميني فى حالة « محلك سر » حيناً ، أو فى حالة تواز مع بقية خطوط الرواية أحياناً أخرى . ومن هنا تفقد القضية أهمية الصراع الكامن بين أطرافها وتناقضاتها . فلا يكفينا مطلقاً أن يصرخ على طه فى وجه زملائه : الحاجة ماسة حقاً إلى وعاظ من نوع جديد ، من كليتنا لا من الأزهر ، يبينون للشعب أنه مسلوب الحقوق ، ويدلون له إلى مسيل الخلاص . أو أن يرد

عليه مأمون رضوان بنفس الدرجة من الثبات واليقين. والعنف : الدين ، الإسلام  
 بلسم لجميع آلامنا . إنما إذا كان الهدف النهائي للفنان هو إيجاد حالة من التعاطف  
 والتجاوب والإقناع بين القارئ وبينه ، فإن هذه الحالة لن تستطيع أن تجد طريقها  
 إلى العقل والوجدان إذا لم تحتك تلك المجرذات التي يهتف بها طرفا النزاع ،  
 بالواقع الاجتماعي . وهذا بالضبط ما أشرت إليه فيما سبق بقول: إن الشخصية الفنية  
 هي الشخصية الحية في حالة فعل . لقد عثر نجيب محفوظ على كنز عظيم في مسألة  
 الديمقراطية كمحور فكري لقضية الانهيار . كانت مصر تعاني من أزمة الحرية  
 معاناة الأتنياء . وكان الموقف اليساري ينطق على لسان على طه : الحكومة والبرلمان .  
 فيجيبه محجوب عبد الدائم «إن الحكومة أسرة واحدة ، أو هي طبقة واحدة متعددة  
 الأسر ، وهي لا تأبه بأن تضحي مصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها ،  
 النائب الذي ينقذ مئات الجنيتات قبل أن ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب  
 الفقير ، والبرلمان في ذلك شأنه شأن المؤسسات الأخرى . انظر إلى قصر العيني مثلا .  
 فبالاسم مستشفى الشعب الفقير ، وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت  
 على الفقراء » فقال على طه بهدوء :

— السخط شعور مقدس ، أما اليأس فمرض . وبهما يكن من أمر فالبرلمان  
 بحيرة تلتقي فيها جداول متباينة المصادر لا عيود عن أن تمتزج أمواهاها ، وينشأ عنها  
 نبع جديد » .

هذا هو موقف اليسار المصري بالفعل من قضية الديمقراطية عند احتداد  
 الأزمة . لم يكن على طه ذا هدف واضح ، واختلطت عليه الوسائل . كان مهياً  
 للاشتغال بالسياسة ، لكن السياسة كما يعرفها هو لا كما يعرفها الناس . ولو وجد  
 حزباً ذا مبادئ اجتماعية لاشترك فيه بلا تردد ، ولكن أين هذا الحزب ؟ . . فهل  
 ينتظر حتى تنشأ الأحزاب الاجتماعية ثم يشترك فيها ، أم يأخذ هو في الدعوة إليها  
 منذ الآن ؟ . . لا شك أن الانتظار أسهل وأحكم إذا ما جددى الدعوة إلى الإصلاح  
 الاجتماعي في بلد لا يشغله شاغل عن المعتور والمعاهدة ولعله من الخير أن ينتظر  
 قليلا ليستكمل عدته من العلم والمعرفة « إن هذه الأسطر توضح وجهة نظر الفنان ،  
 بنفس القدر الذي تشارك به في تكملة الصورة التي كان عليها لمتنمي اليساري ذلك الحين ،

فالفنان - في المستوى الأيديولوجي- لا يرى الحركات الاجتماعية الثورية التي كانت تتجمع حول الضمير المصري منذ نهاية الحرب العالمية الأولى . والمتنمى اليسارى - من جهة أخرى - ينهل من معين الفلسفة البرجوازية، فلا يرى سوى الإلحاد والمسألة الديمقراطية والاشتغال بالصحافة « للدعوة إلى الإصلاح الاجتماعى » وكذلك الأمر مع المتنمى إلى اليمين ، إنه يكتفى بالتساؤل : ألا يمكن أن يبدأ كفاحنا الحقيقي في جمعية الشبان المسلمين ؟ فنظهر الإسلام من غبار الوثنيات ، ونرد إليه روحه القتية ، وننشر منها دعوة لا تلبث أن تشمل الشرق العربى جميعاً ثم بلاد المسلمين ؟

يفتقد القارئ منذ البداية ماهية الصراع بين اليمين واليسار ، وبينها وبين الواقع . . فلا نستشعر جوهر اليسار الذى يمثل على طه ، أى أننا لا نتبين مكانه من اليسار المحلى القائم وقتذاك ، ولا من اليسار العالمى كقياس لتطور الحركة الاشتراكية في العالم ، ولا من الحركة الاجتماعية في بلادنا . وكما أننا لا ندرك نوعية اليمين الذى يمثل مأمون رضوان ، فهو بعيد تماماً عن أن يكون تدبناً متطرفاً، وهو في نفس الوقت يبتعد عن أن يكون يميناً منظماً في إطار سياسى . إلا أننا لا نفتقد مطلقاً ما يمكن تسميته بالإيماء الحية إلى ما كانت عليه الخريطة الاجتماعية والسياسية للبلاد . فحين يقول محبوب « ومن عجب أنه - أى مأمون - وعلى طه تقيضان . ومع ذلك فلا يبعد أن يقلب بهما المجتمع معاً إلى أعماق السجون غير مفرق بين عابده وكافره » إنما يستلهم أحداث المستقبل القريب التي كان يحدها الفنان ببصيرة نافذة وحساسية شفاقة تجاه أزمة الديمقراطية .

وعندما تقع كارثة محبوب عبد الدايم يتخذ منها مأمون رضوان موقفاً أخلاقياً محدداً ذلك أن « مأساة اليوم هي مأساة الزيف » ويتخذ منها على طه موقفاً آخر فيرد على صاحبه « . . لا ننس نصيب المجتمع من جريرته » ثم يختتم نجيب محفوظ روايته قائلاً على لسان على طه « .. ولكن المجتمع الذى نحلم به يمحو شروراً نراها في وضعنا الحالى ضرباً من القضاء والقدر » . وأخيراً أن هذه الخاتمة لها دلالتها بالنسبة لمنهج فنان في التفكير والتعبير معاً . فأساة القاهرة الجديدة قد

صيغت من نسيج اجتماعي أولاً لا مجاله للرؤية الميتافيزيقية فيه . ومأساة القاهرة الجديدة شاهدها «المتنبي» يميناً ويساراً على السواء . فأقر هذا المتنبي أن الضياع هو جوهر هذه المأساة . إلا أن صياغة أحداث المأساة على ضوء التركيب الاجتماعي السيئ ، يجعل من هذه الأحداث تبريراً قوياً لموقف المتنبي إلى اليسار . ومن ثم تجيء الكلمات الأخيرة في القاهرة الجديدة ، وكأنها تنويج «فكري» لتلك الأحداث الدامية التي لم يعد يعوزها التفسير بالرغم من تساؤل الجميع : ماذا نخفي لنا أيها الغد ؟ لقد جاء هذا التساؤل كهزمة وصل فنية بين أحداث القاهرة الجديدة وأحداث خان الخليلي . وهو لا يشير لحظة واحدة إلى أى ارتباط في مدلول هذه الأحداث . ومأساة القاهرة الجديدة تؤكد أن الانتماء هو الاستناد على جدار نفسي من عقيدة فكرية معينة ، وأن الانتماء لا يقابله اللاتنمؤ في مجتمعنا . فبينما يعتبر التصوف والرهبة من صفات اللاتنمؤ ، نرى التدين في بلادنا يقود المتنبي اليميني إلى جماعة الشبان المسلمين (حتى ذلك الوقت) . . والانتفاء اليساري يبدأ من الإيمان بالعلم وينتهي إلى الدعوة للإصلاح الاجتماعي ، فاليسار هنا أقرب إلى التعبير المجازي عن المواقف الوطنية التقدمية الديمقراطية لبعض أبناء البرجوازية من المثقفين . وهذا النوع من الانتفاء اليساري يعتمد على الثقافة ووسيلته (الصحافة) وهو بعيد بقدر المستطاع عن الأحزاب . ولذلك فهو يفصل بين المسألة الوطنية والمسألة الاجتماعية من ناحية ، ثم يعالج المسألة الاجتماعية في إطار النظام القائم من ناحية أخرى . ويخلط المتنبي إلى اليمين بين العروبة والإسلام ولا يلتفت كثيراً إلى المسألة الوطنية المحلية . ويلتقي اليميني واليساري في الحلز من السلطة وهادئتها ، يلتقي اليساري بالضائع في الكفر بالقيم اليمينية .

هناك أزمة حقيقية إذاً في حياة المتنبي إلى اليمين هي افتقاره إلى بناء عقائدي متكامل من شأنه أن يعطي حلولاً لتغيير الواقع من حوله . وهي أزمة مرحلية تتجاوزها اليميني بعدئذ حين ارتقى في أحضان الفاشية العلنية ، سواء في جناحها المتدين (الإخوان المسلمين) أو في جناحها القومي (مصر الفتاة) . وهناك أزمة حقيقية في حياة المتنبي إلى اليسار هي أنه يغترف من الفلسفة البرجوازية ما يعينه على الوقوف أمام حضارة كاملة في حاجة إلى التغيير من الداخل ، من حيث الجوهر .

وأزمة كل من هذين النموذجين ، كانت كنفيلة بأحداث حركة درامية في الرواية ،  
 لولا أن المؤلف في ذلك التاريخ الذى كتب فيه روايته ( ١٩٤٨ - ١٩٤٩ ) لم  
 يكن قد بلغ درجة كبيرة من النضج فى التفكير الفنى والاجتماعى . إذ أنه من الناحية  
 الفنية لجأ إلى صياغة كل من على طه وبأمون رضوان فى ( أنماط ) ساكنة غير قابلة  
 للتفاعل المعقد مع بقية الشخصيات أو الأحداث أو المواقف . كانت « الحركة »  
 تمضى فى خطوط متوازية أو متقابلة لا تعرف الاحتكاك أو الانحناء أو التعرج ،  
 بالإضافة إلى الصيغة الخبرية ، والمفهوم الاجتماعى القاصر عند المؤلف حينذاك ،  
 وبرز شخصية « الضائع » كشخصية رئيسية ألغت الأهمية البالغة لبقية  
 الشخصيات الثانوية . وكان المفهوم الاجتماعى مقصوراً عند نجيب محفوظ لما يمكن  
 تصويره من اختلاط قراءاته الفلسفية فى المادية والعلم ، مع موقفه السياسى إلى  
 جانب الوفد . فى مثل هذا الموقف تهب القضية الاجتماعية وتؤكد أزمة الديمقراطية ،  
 وينعكس هذا المفهوم على الشخصية القريبة من وجدان الفنان ، أو التى تحقق له  
 ذاته فى العمل الفنى ، وهى شخصية المتمنى إلى اليسار ، الغارق إلى أذنيه فى المفاهيم  
 البرجوازية . وهى مفاهيم تتسم أولاً وقبل كل شئ برومانسيتهما الشديدة كما لاحظنا  
 فى علاقة على طه بالحب والصدقة والمجتمع . ورومانسيتهما نابعة من التصور  
 المثالى لأزمة المجتمع ، وحلول هذه الأزمة . لم يعرض نجيب محفوظ موقفاً واحداً  
 للصراع الأيديولوجى بين اليمين واليسار أو بين أيهما والمجتمع حتى تكشف لنا  
 الحركة الاجتماعية عن طبيعتها . وهذا يؤكد أن قوانين تطور المجتمع كانت غائبة  
 عن وعى الفنان إبان تلك الفترة . وانعكس غيابها على قوانين الحركة الدرامية فى  
 العمل الفنى فجاء الصراع بين اليمين واليسار والضائعين والسلطة مجرد حوار عنيف  
 فى مناقشات لا تنهى .

أما « خان الخليلى » فهى تقدم لنا القضية خلال أزمة مصر أثناء الحرب العالمية  
 الثانية . فأحمد عاكف - المضطهد - يدنو من ختام الأربعين على مرمى ومسمع  
 من الموت الخيف ، وقد أصيب منذ وقت مبكر بداء التشبه بالمفكرين . وهو  
 بجانب تمثيله الرئيسى لشخصية « المضطهد » الرئيسية ، إلا أنه « المحك » الذى  
 يستخدمه المؤلف فى إيضاح جوانب المتمنى إلى اليسار آنذاك . أحمد عاكف

يقتنى مجموعة من الكتب الأزهرية يعدها آية العلم الصغير الذى لا ينقل إلى حقائقه إلا الأكلون . وهو يلتقى مع مأمون رضوان فى جزيرة صغيرة بالرغم من أهميتها ، تلك هى أنه أصيب فى فترة من حياته بمرض غريب هو الأرق ، ولكنه كان من جملة الأسباب التى عقم بها عقله وأشفيت به على الجنون .

التقيض المقابل لأحمد عاكف هو المحامى الشاب أحمد راشد ، وهو الذى يصل حركة الانهاء إلى اليسار فى القاهرة الجديدة ، بهذه الحركة فى خان الخليلي ، يرباط جديد من الإيمان بالاشتراكية العلمية . والصراع بينه وبين أحمد عاكف لا يضيئ حتى يصبح حواراً ومناقشات فى المبادئ الإنسانية كما هو الحال فى القاهرة الجديدة . وإنما يجسم الفنان الصراع بينهما فى موضوعات بعيدة نوعاً عن التحريرية والمباشرة ، كان يقول المنتهى اليسارى أحمد راشد :

« — هذا الحى هو القاهرة القديمة ، فهو بقايا متداعية حقيقة بأن تهز الخيال وتوظف الحنان وتستثير الرثاء . فإذا نظرت بعين العقل لم تر إلا قذارة تقتضينا المحافظة عليها التضحية بالبشر . وما أجدر أن نحموها لتتيح للناس فرصة التمتع بالحياة الصحية السعيدة » .

حينئذ يقع المنتهى إلى اليمين فى حيرة بالغة من هذا الأسلوب الجديد فى التفاهم ، ومن ثم يتدفع قائلا :

« — ليس القديم من البقاع مجرد قذارة ، فهو ذكرى قد تكون أجل من حقائق الواقع فنبعث فى النفوس فضائل شتى .. إن القاهرة التى تريد أن تمحوها من الوجود هى القاهرة المعزية ذات الجسد المؤثر . أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة ؟ » .

إن الفنان ما يزال يضرب على وتر أزمة الديمقراطية ، وموقف كل من اليمين واليسار فى هذه الأزمة . ولكنه لم يعد يستخدم الشخصية بوقاً هاتفاً بآراء اليمين واليسار ، بل هو يدع الشخصية فى حالة فعل . ولكنه لا يتجاوز هذه الخطوة السيرة إلى ما هو أعمق من الصراع بين الشخصية والأخرى ، إلى الصراع بين الفكر والواقع . إن تجسيم الحركة الدرامية فى خان الخليلي يظل مقصوراً على طرفي اليمين واليسار ، فحين يشهد أحمد عاكف بيت من الشعر فى حديثه يقاطعه أحمد راشد قائلا :



١- أأنت يا أستاذ عاكف من الذين يتشلقون بالشعر ؟

فتسائل عاكف بإنكار :

- وماذا ترى في ذلك ؟

- لا شيء البتة ، إلا أنني أعلم أن الناس عادة لا يعدلون بالشعر القديم شعراً حديثاً ، مما يوجب أن يكثر استشهادهم ، إذا أرادوا أن يستشهدوا بشعر ، بالقديم ، وأنا أكره النظر في الماضي .

- لا أكاد أفهم .

- أريد أن أقول إنني أكره الاستشهاد بالشعر لأنني أكره الرجوع إلى الماضي .  
أريد أن أعيش في الحال والمستقبل وحسبي ما في عصرنا من حكماء هم أهل للإرشاد والتوجيه .

وكان أحمد عاكف على عكس صاحبه يحسب أن الماضي انطوى على العظمة الحقيقية ، أو أنه لم يعرف غير بعض نماذج العظمة الماضية ولا يدرى شيئاً عن عظماء « عصرنا » فثارت ثائرته وقال منكراً :

- وفيهم إنكار عظمة الغابرين وفيهم الأنبياء والرسل .

- لعصرنا رسله كذلك .

وأوشك الرجل أن يعلن دهشته ، ولكنه كان أحرص من أن يبلى - في حديث - دهشته إلا إذا أوجب ذلك جهل محدثه - لا علمه - طبعاً ! فتسائل في هدوء :

- ومن رسل العصر الحاضر ؟

- اضرب مثلاً بهلين العبقريين : فرويد وكارل ماركس .

إن نجيب محفوظ يسجل « المدى » الذي بلغته الحركة الفكرية في مصر بأنها عبرت مرحلة أوجست كومت في التفكير الاجتماعي إلى مرحلة كارل ماركس . وهو يضيف ظاهرة الخلط التي راجت في الفكر المصري الحديث بين فرويد وماركس حتى إن سلامة موسى يقول « لقد خرجت منهما بأزكى الثمرات » . المرحلة الواقعة بين كومت وماركس - عند نجيب محفوظ - هي مرحلة فكرية فحسب ، لم يتصور انعكاساتها الاجتماعية ، والنسيج الفني الذي يمسك هذه الانعكاسات ..

ولا شك أن العمل الفني عالم مستقل بذاته لا ينبغي أن تقارن بينه وبين العالم الواقعي إلا في حدود هزات الوصل القائمة بين الفن والحياة . أى أن قراءتنا لنحان التحليل في إطارها الواقعي لا ينسبنا « المادة الخام » الى صاغها الفنان في هذا الإطار فالمادة الواقعية الخام هي إحدى العناصر المكونة للعمل الفني . . بالإضافة إلى بقية عناصره النفسية والأيدولوجية والجمالية . لهذا فهو — أى الفنان في هذه الرواية — يكتفى بوقع التطور على النماذج البشرية المختلفة ، فيستأنف السرد حول أحمد عاكف « . . . وشعر بيد تضغط على عتقه تكتم أنفاسه ! بل شعر يجرح عميق في كرامته لأنه لم يسمع قبل الآن بهذين الاعمين ! وأضرع لصاحبه غضباً جنونياً . ولكن لم يسعه إظهار جهله فهز رأسه هزة العارف العالم وتساءل :

« — أترأى — أى فرويد وماركس — يضارعان العباقرة الأولين ! ؟ »

وكان سرور المحامى الشاب بعثوره على إنسان متقف لا يعادله سرور فرغب في المناظرة رغبة قوية ، وأدنى كرسيه إلى كرسى صاحبه حتى لم يعد يفصل بينهما شيء . وقال بصوت لا يسمعه سواه :

— لقد هيات فلسفة فرويد للقرود فرص النجاة من أمراض الحياة الجنسية التى تلعب في حياتنا الدور الجوهري، ونهج له كارل ماركس سبل التحرر من الشقاء الاجتماعى ، أليس كذلك ؟ .

الفنان يلخص بهذه الأسطر أحد الأنباء الهامة في ذلك الوقت ، هو أن الفكر الماركسى أصبح التعبير الثورى عن الحركة الاجتماعية المصرية . ومن ناحية أخرى أصبحت الثقافة هى الرباط التضالى الأول الذى يشد أبناء البرجوازية من المثقفين إلى الكفاح الثورى من أجل الاشتراكية . غير أن نجيب محفوظ لا يرى من هذا الكفاح سوى المسألة الوطنية والجناب الديموقراطى والمركة ضد الرؤية الميتافيزيقية التى ورثناها عن أجداد الأجداد منذ آلاف السنين . أحمد راشد لا يرى « حكمة » فى الماضى ، فإذا قال عاكف « وديتنا ؟ » رفع الشاب حاجبيه دهشة « ولو استطاع عاكف أن يستشف ما وراء النظارة السوداء لرأى نظرة احتقار تورث الجنون » وكان عاكف يقرأ منذ بعيد فلسفة إخوان الصفاء الدينية فرغب أن يلخصها في كلمات لمحدثه البغيض ليدفع عن نفسه تهمة الأخذ برأى العوام فى الدين ، فقال :

« - إن في الدين ظاهراً حسيّاً للعوام وجوهرأً عقليّاً للمفكرين ، فهناك حقائق لا يضيّق المثقف بالإيمان بها مثل الله والتأموس الإلهي والعقل الفعال .

فهز الشاب متكيه استهانة وقال :

— إن العلماء المعاصرين يعلمون بما للذرة من عناصر ، ربما وراء عالمنا الشمسى من ملايين العوالم ، فأين الله ؟ وما أساطير الديانات ؟ وما جدوى التذكير في مسائل لا يمكن أن تحل ، وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تحل وينبغى أن نجد لها حلاً .

ولا يفوت الفنان أن يصور المناخ السياسى والاجتماعى ، فيلقت النظر إلى جماعة من لابسى الجلابيب أحاطوا بمائدة عند مدخل القهوة ، وضى كل منهم بعد رزمة ضخمة من الأوراق المالية ، وكان منظرأً يستدعى الدهشة لما فيه من أوجه التناقض ، فقال أحمد حاكف :

« - لعلهم من أغنياء الحرب .

فقال الآخر موافقاً :

— سيهجون طبقة ويلحقون طبقة أخرى .

— إن الحرب ترفع كثيرين من السفلة .

— السفلة ! . . هذا صحيح ولكن لا يوجد حد فاصل بين السفلة والطبقة العالية ، فأرستقراطيو اليوم كانوا سفلة الأمس . ألا تعلم أن رعاى الغزاة انهبوا فى الماضى أراضيها بحكم الغزو ؟ . . وها هم أولاء يكونون طبقة عالية متمتعة بالجاه والسؤدد والامتيازات التى لا حصر لها . ولأول مرة يميل إلى موافقته دين نزوع إلى المعارضة ، فقال :

— هذا رأي !

فاستدرك الشاب قائلاً :

— ويرى كاركس ماركس أن العمال سيظفرون بالنصر النهائى فيصير العالم طبقة واحدة متمتعة بالضرورات الحيوية والكمالات الإنسانية ، وهذه هى الاشتراكية ! .

إن المنتمى إلى اليمين والمنتمى إلى اليسار ، يلتقيان في كثير من الأحيان . ولكنه لقاء ذو دلالة واضحة ، فتجيب محفوظ يختم النقاش كما يختم القاهرة الجديدة بانتصار واضح لأحد الرأيين المتصارعين ، فللموضوعة الكاملة في تصوير الموقف الدراى لا تنفى أن هناك نتيجة موضوعية محلدة هي الاشتراكية والفكر العلمى . ولا كانت نقطة الانطلاق الدرامية دائماً هي «الموقف من الدين» فإن امتدادات هذا الموقف تصوغ الأحداث هكذا : مناقشات حامية لا تنتهى بين اليسارى المؤمن بالعلم واليمينى المؤمن بالله . وتحجب الرؤية الاجتماعية القاصرة للفنان حينذاك ، ما تؤكده حركة المجتمع من انتصارات إلى جانب العلم والاشتراكية . . . بقض النظر عما يمكن أن تؤدى إليه هذه الانتصارات من كشف لأوراق الدين والميتافيزيقا . فاليسارى - بعد مرحلة رد الفعل - ينظر إلى الدين نظرة جديدة . أنه يراه معوقاً للحركة الثورية بلا شك ، ولكنه يحاول ألا يجعل منه قضية أساسية في زمن معين ، وبين الجماهير الشعبية بالذات . فالأهم هو القضاء على الاستغلال الاجتماعى الذى يؤدى بدوره إلى القضاء على الاستغلال العقلى . وفى أحيان نادرة كان الفنان يلتقط حركة الاحتكاك بين الفكر والواقع ، فيصور ما آلت إليه الجماهير من ضلال خطير ، فيدور مثل هذا الحديث بينهم :

« - . . . وهتلر ينطوى على احترام عميق للبقاع الإسلامية !

- بل يقال إنه يبطن الإيمان بالإسلام !

- ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ ليب التقي أنه رأى فيما يرى النائم على بن أبى طالب رضى الله عنه يقلده سيف الإسلام .

- سوف يعيد ، بعد فروغه من الحرب ، إلى الإسلام مجله الأول . وينشئ من الأمم الإسلامية اتحاداً كبيراً ، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بمعهد الصداقة والتحالف . - لللك يريده الله في حروبه .

- وما كان الله لينصره لولا جميل طويته ، وإنما لكل امرئ ما نوى . » .

هذا الاختيار الدقيق لانعكاسات اليمين الفكرى على موقف الجماهير من المسألة الوطنية ، يمثل ما سبق أن أشرت إليه بعملية التفاعل بين الفكر والواقع . فليس الأمر مجرد حوار بين منتم إلى اليمين وآخر إلى اليسار ، وإنما يتجاوز الحوار

الثقافى المألوف إلى تلمس نبض الحياة في وجدان الشعب . وفي المستوى الجمالى تعد هذه الخطوة جديدة من جانب نجيب محفوظ ، ولكنها خطوة قصيرة المدى والفاعلية إلى حد كبير أيضاً . فمن غير المعقول — بعد عشر سنوات من أحداث القاهرة الجديدة — أن يظل المنتمى اليسارى محصوراً في نطاق ضيق من المناقشات بإحدى المقاهى . بل إن على طه كان أكثر تقدماً بإقباله على العمل الحر في الصحافة وتأليفه مقالات داعية إلى توزيع الثروة الإنتاجية توزيعاً عادلاً . . أما أحمد راشد فلا نراه إلا محاوراً ذكياً في أحد أركان المقهى ، يسوى المنظار الأسود على عينيه ويقول : « لدى أمل واحد ، أن ينتصر الروس ويحرروا الدنيا من الأغلال والأوهام » أو يقول : « نحن شعب من الشحاذين .. وحفنة من أصحاب الملايين » أو أنه « ليس يوجد شر من نظام يقضى على أناس بالانحدار إلى مستوى الحيوان الأعجم » أو يتساءل : « لست أدري كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قوهم جياع ؟ » . لا ريب أن هذه الكلمات تشير إلى اتجاه السهم في تكوين الشخصية الفنية ، فأحمد راشد هو نموذج للمثقف البرجوازي المتقدم . وأعود مرة أخرى إلى القول بأن المقارنة بين الفن والواقع يملها منهج الفنان في التعبير . فلقد أثر المنهج الواقعى الذى يستمد من الحياة مادته الخام . والمادة الخام تشترك كما قلت في صياغة العمل الفنى على نحو ما . لهذا أقول إن تصوير المضطهد — أحمد عاكف — أسهل ستاراً كثيفاً على تصوير المنتمى . وعلى الرغم من ثانوية الدور الذى يقوم به أحمد راشد إلا أن استخدامه أصلاً كنموذج للمنتمى اليسارى ، كان يفرض على الفنان مجموعة من الاعتبارات . الاعتبار الأول أن ثانوية الدور لا تعنى بحال إهمال الشخصية ، أو إلقائها في الظل . فنحن لا نستطيع الزعم بأن أحمد راشد كان أكثر فاعلية من أى شخصية أخرى ترتاد المقهى . فبالرغم من تحدياته الفكرية لآراء أحمد عاكف ، إلا أنه لم يكن ذا أثر إيجابى في تحريك الأحداث ، ولو في المستوى الثانى أو الثالث لشخصيات الرواية . والاعتبار الثانى هو عزلة الحياة الخاصة عن الحياة العامة لشخصية أحمد راشد ، أو أن هذه وتلك لم تكن سوى الأحاديث المتناثرة الخاصة بينه وبين الأصدقاء . أما صياغة الشخصية في حالة تفاعل مع الأحداث الخاصة والعامة ، فإن ذلك ما لم يخطر على بال المؤلف الذى لم يتصور فيما يبدو أن وحدة الشخصية لا تنفى تناقضاتها الخاصة بين الفكر والسلوك ،

أو بين السلوك العام والسلوك الخاص . إن العام والخاص في حياة الشخصية الفنية يخلق ما يمكن تسميته بدراما الشخصية . والاعتبار الثالث هو الكشف عن العالم الداخلي لأحمد راشد . فلا أحد يعلم ما إذا كانت المحاماة وفقدان إحدى العينين ودخله الشهري وأصدقائه، لها تأثير خاص على ديناميكية حياته ، أو أن نوعية يساريته كانت بمعزل عن عالمه الداخلي .

إن الفنان لا يتجاهل هذه الاعتبارات تماماً ، ولكنه يصوغها على نحو قريب من المباشرة التي تخلص منها إلى حد ما في هذه الرواية . بل إن هذا النقص في التكوين الدرامي لشخصية أحمد راشد يحدث خلخلة عميقة في الهيكل الروائي العام . ففي أكثر المواضع يلجأ الفنان إلى تجسيم الانفعال الشعوري بحيث يتعد به عن المباشرة أو التقرير . فإذا جاء عند شخصية أحمد راشد سمعناه يقول « لا غنى عن التسليح بالعالم للمكافح الحق ، لا للاستغراق في تأملاته ، ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والترهات ، فكما أنقلبتنا الديانات من الوثنية ينبغي أن ينقلنا العلم من الديانات » . أو هو يجيب على أحد المتحمسين للألأن هكلنا والظاهر أنك تجهل حقيقة روسيا ، روسيا الاشتراكية غير روسيا القيصرية ، الشعب الاشتراكي كتلة من الصلب والإيمان والعزيمة ، وهو ربما تفهقر رعباً يأخذ أنفاسه ، ولكنه لن يلقى السلاح أبداً ، لن يسلم لدواحي الهزيمة » . أو هو يعلق على ساذجة شراء أحد المسنين الأثرياء لفنائة جميلة فقيرة تصغره سنّاً بسنوات كثيرة ، فيقول : « . . انظر إلى المال كيف يستدل الحسن ؟ إن أقيح ما في عالمنا هو خنوع الفضائل والقيم السامية للضرورات الحيوانية فكيف سامت الحسناء نفسها قبول يد هذا القرد اللميم ؟ ولن يكون اجتماعهما زواجاً ، ولكنه جريمة مزدوجة تعد من ناسية سرقة ومن ناسية اغتصاباً . ولن يزال جمالها قاضحاً لقبحه ، وقبحه طامساً لجشعها . . ولا يمكن أن تقترف هذه الجريمة وأمثالها في ظل الاشتراكية » . أو هو يقول للفنائة التي يقوم بتدريسها « يحيل إلى أنك لا تحبين العلم كما يجب وإن لم ينقصك الاجتهاد أو حسن الفهم ، فأحبيه كما تحبين الحياة فهو منها بمثابة العقل من شخص الإنسان ، وينبغي أن يتغذى به عقلك ويمثله كما يتغذى جسمك بالطعام ويمثله . أين الشوق إلى أسرار الوجود ؟ أين اللهفة على المعرفة ؟ .. لا يجوز أن يتخلف قلب المرأة عن قلب الرجل في طريق العرفان واليهول » .

إن هذه المحاورات الذكية تضيء لنا الإطار العام للشخصية الفنية التي يمثلها المنتمى اليسارى . بالإضافة إلى استخدام الفنان لامتصطه كمرآة — من أحد جوانبها — للضمير العيني . ولكنها ، هذه المحاورات ، لا تصوغ بحال جوهر هذه الشخصية ، ما دام هذا الجوهر بعيداً عن أى امتحان أو تفاعل أو احتكاك مع الواقع الاجتماعى أو الآراء الفكرية الأخرى . فنحن لا ندرى بعد مرور عشر سنوات على أحداث القاهرة الجديدة ، ما إذا كان المنتمى اليسارى فى مصر قد تجاوز — وما أكثر ما يتجاوزه — مرحلة رد الفعل لإزاء اندلين ، فتكونت معالمه وخصائصه الذاتية بمعزل عن التضخم والانفعال والمبالغة . هل ما يزال الدين هو نقطة الانطلاق فى الانحياز إلى اليسار الاجتماعى . وما هو الفرق بين أن يكون الدين هو هذه النقطة ، أو أن يكونها المجتمع بطبقاته وصراعاته المختلفة ؟ أم أن هناك أكثر من وشيجة اتصال وامتزاج بين الدين — كحركة فكرية — وصراع الطبقات كحركة اجتماعية ؟ . . إن الإجابات الحاسمة على هذه التساؤلات كان يمكن للشخصية الفنية المتكاملة أن تجيب عنها ، ولكن عناية نجيب محفوظ بالشخصيات والأحداث الرئيسية وتجاهل الشخصيات والأحداث الثانوية ، أوجد ما يشبه التضخم فى العمل الروائى من جهة ، والهزال فى بعض جوانبه الأخرى .

غير أنه فى رواية « بداية ونهاية » حاول الفنان أن يخطو خطوة جديدة ، فإلى أى مدى حققت هذه الخطوة أحلامنا ؟ كان المنتمى اليسارى فى الأعمال السابقة ، يتميز بالوضوح الكامل ، وكان وضوحه يقرب من المباشرة والتقريرية . أما فى « بداية ونهاية » فنحن أمام مأساة البرجوازية المصرية الصغيرة التى تنبت فى كثير من الأحيان ذلك المنتمى غير المحدد الذى يتسم فى معظمه بالغموض . استقبل « حسين » موت أبيه بقلب صامد ، ولكنه أبى أن يحمل الله المسئولية . . مسئولية هذه « المصيبة » ، فوجه الحديث إلى أحد إخوته قائلاً : « ألا ترى أن الله إذا كان مسئولاً عن موت والدنا فليس مسئولاً عن قلة المعاش بحال الذى تركه ؟ » . . أى أن المنتمى هنا يتجه ضميره إلى المأساة الاجتماعية مباشرة . ويعنى هنا أن ألقت النظر إلى الزمن الروائى لبداية ونهاية ، فهو ثلاث سنوات تبدأ مع القاهرة الجديدة قبيل الحرب ، وتنتهى بعد الحرب . ومعنى ذلك أن حسين قد

عاصر- فنيًا - على طه . ومعنا- روائيًا- أن الفنان يقدم أكثر من نموذج للانتهاء اليسارى ، أو أنه يشير إلى أن ثمة درجات عديدة للانتهاء نحو اليسار ، ولعل حسين يمثل الحد الأدنى من عملية الانتهاء . فهو ليس شابًا جامعيًا كعلى طه أو أحمد راشد حتى يمكن القول إنه تلقى ثقافة ما تعينه على التفكير والتأمل . وهو لم يقف ذلك الموقف العنيد من قضية « الدين » . . بل هو أقرب إلى « الحساسية الشعبية » التى تنفرد بحصيلة لانهائية من المعاناة ، من التجربة ، فهى بفطرتها الخام تستشعر الأسى العميق فى بلواها الاجتماعية ، والمأساة تحركها بصورة عفوية نحو اليسار . لهذا لا ندهش كثيراً حين نستمع إلى حسين يردد فى صفاء « إننا نأكل بعضنا بعضاً ، ينبغى أن نسر بهريج حسن وعبته ما دام يميئتنا كل شهر بفخذ خروف . وينبغى أن نسر بأختنا الخياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الخفاة . وهذا الشاب المتلمز - يقصد حسنين - ينبغى أن يسر بانقطاعى عن التعليم ما دام سيتم تعليمه هو . يأكل بعضنا البعض . أى وحشية . أى حياة ! لعل لا أجد إلا عزاء واحداً وهو أن قوة أكبر منا جميعاً تطحننا طحناً وتلهمننا التهاماً ، وأنا نصمد ونقاتل... قلت أننا لا ندهش كثيراً حين نستمع إلى هذه الكلمات ، فهى تتحدد « طبيعة » الانتهاء اليسارى عند حسين من ناحية ، وهى تتحدد « المدى » الذى تذهب إليه هذه اليسارية من ناحية أخرى . والفنان هنا يرسم الشخصية الحية فى حالة فعل بالرغم من كل ما تشير به الكلمات من حوار ذهنى . فالحوار هنا يجرى جزءاً لا ينفصل عن بناء الشخصية . الحوار يسهم فى بلورة الشخصية ويكسوها باللحم والدم . يبعث فيها وهجاً حاراً من السلوك الواقعى البعيد عن التجريد .

وإذا وصل الحوار إلى درجة التجريد ، فلنأخذ ليعبر عن جانب آخر من جوانب الشخصية. الحوار التجريدى عند على طه أو أحمد راشد كان يمثل الجانب الوحيد ، أو الأداة الوحيدة فى صياغة الشخصية ، ومن هنا كان يحمل قدراً لا بأس به من الافتعال . أما فى شخصية حسين فإن التجريد يمثل أحد وجوه الشخصية ، فهكذا يردد حسين « يا للعجب . . . إن مصر تأكل بنينا بلا رحمة . ومع هذا يقال عنا إننا شعب راض . هذا لعمري منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً . وهو الموت نفسه . لولا الفقر لوصلت تعلمى ، هل فى ذلك شك ؟ . .



البقاء والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية ، لست حاقداً ، ولكنى حزين .  
 حزين على نفسى وعلى الملايين . لست فرداً ، ولكنى أمة مظلومة ، وهذا ما يولد في  
 روح المقاومة ويعزى بنوع من السعادة لا أدرى كيف أممية . كلا لست حاقداً  
 ولا يائساً أيضاً ، وإذا كانت فرصة التعليم العالي قد أفلتت من يدي ، فلن تقلت  
 من يد حسنين ، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب ، سوف ترد الروح  
 إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار . . هذا الحوار المبرد من حدث أو موقف  
 يعود بعدئذ فيرتبط بكل أطراف الحدث الدرامى الصانع للمأساة . هذا الحوار  
 التجريدى يحسم « المستوى الفردى » الذى ينطلق منه تفكير هذا النوع من المتمتين .  
 إنه يتمثل مصر كلها ترقد بين ذرات دمه . ومع هذا يعتقد أن تخرج حسنين من  
 هذه المرحلة العالية ، يكفل له الأمن وأسرته الاستقرار . وهذه الرؤية القاصرة  
 عند حسين ، هى بعينها كانت تشكل حياة حسنين . ومن هنا جاءت النهاية المأساوية  
 ترسم خطوط الفاجعة بصرامة . فقد تجاوز نجيب محفوظ رؤيته المحدودة فيما مضى  
 إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا . تمكن من أن يرى أن الأسلوب الفردى في الفرد على  
 النظام القائم ليس حلا موضوعياً لمأساة مصر في ظل الحكم البرجوازي شبه الإقطاعى  
 المتحالف مع الاستعمار . لذلك جاءت النهاية فى « بداية ونهاية » دامعة للأسلوب  
 الفردى في الفرد والمستوى الفردى في التفكير . جاءت النهاية رداً حاسماً على  
 تساؤلات حسين الذى تمثل مصر فى ذاته كما تمثل القوة الطاحنة لمصر ، ولكنه لم  
 يتمثل قط حلاً ثورياً كاملاً . ليس الحوار تجريدياً إذًا ، ما دام يرتبط بالشخصية  
 والحدث العام والموقف الدرامى . كانت تصورات حسين وتخيالاته عن كارثة  
 مصر ومصيريه هو شخصياً ، ترتبط دينامياً بالحركة الاجتماعية الدائرة من حوله .  
 وكان الثنائى يقول إن هذه الدرجة الباهتة من درجات الانتهاء إلى اليسار لا تحقق -  
 فى المستوى الاجتماعى - سوى هذه الدرجة البشعة من درجات المأساة . كان  
 حسين يزواج بين همومه الفردية الخالصة ، فيعز عليه كثيراً أن يرى أمه منزوية فى  
 العربية الحقفيرة وسط البؤس والبائسين ، وبين هموم مصر كلها حين يسمع أحدهم  
 يسأله : هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ! فيجيب بمرارة :  
 أصبل شعبنا اعتاد الجوع ! ولكن هذه المزاجية لم ترتق إلى مستوى التفاعل أو  
 الالتحام العضوى . نحن لا نلاحظ ارتفاعه إلى هذا المستوى كلما التقى  
 بمأزق خاص كالحب . فعندما تقرر الظروف المحيطة أن يصبر قليلا على الزواج  
 المتى

يتأزم على نحو غريب حتى يصفه الفنان بقوله : كان في تلك اللحظة عدواً لنفسه والبشر جميعاً . أما هو فيقول « ما قيمة هذا كله ؟ ! الموت أرحم من الأمل » . وإذا قرأ كتاباً عن الحركة الاشتراكية لمكدونالد أحس بسعادة غامرة ما دامت الاشتراكية في رأى المؤلف لا تتعارض مع الدين ولا الأسرة ولا الأخلاق « كان في وحدته وضيقه يسعد بأحلام الإصلاح ويتخيل مجتمعاً خيراً من المجتمع الذى يعيش بين أحضانها ، وحالا خيراً من اهلال المقدرة له ، وأسعده الأمل في إمكانية تحقيق خياله دون الاعتماد على العقائد التى أشرب حبها . والإيمان بها منذ طفولته ، « ووجد نفسه ذات يوم ، يتأمل في صمت حزين الفوارق الطاغية التى تميز بين الموظفين ، وامتد خياله وهو لا يدري إلى الفوارق التى تفصل بين الناس عامة » .

• • •

لقد عنى نجيب محفوظ بتجسيد النسيج الأسامى للبرجوازية الصغيرة . وقدم المنتمى إلى البين أو إلى اليسار كخطين ثانويين ، واكتهما يكملان الصورة ، فظهرتا في شكلهما التقريرى المباشر الذى يوفى بضعف حركة الانتهاء ويبدو هذا واضحاً في أعماله الثلاثة « القاهرة الجديدة » ، « خان الخليل » ، « بداية ونهاية » . وقد أراد نجيب محفوظ أن يقول إن المنتمى اليسارى المصرى في أزمة ، وقدم نفسه تعبيراً حاسماً عن هذه الأزمة العقلية من خلال كمال عبد الجواد . ثم أوضح معالم الأزمة « المحسوسة » من خلال أحمد وعبد المنعم ، فلم يكن يعنيه سوى هذه المعالم التى تتركز في أزمة الحرية . أما النماذج فليست إلا ركائز بعيدة عن الواقع . يتضح هذا البعد في تصوير الفنان لشخصية أحمد شوكت على أنها اليسارى المثال ، أو المنتمى النموذجى . . وكما لم تكن الحركة اليسارية في مصر أثناء كتابته القاهرة الجديدة على تلك الدرجة من الضعف والوهن ، كذلك لم يكن المنتمون اليساريون في المرحلة التاريخية التى تقع أثناءها أحداث السكرية على درجة عالية من الكمال والنضج . لهذا تقرب رؤية نجيب محفوظ للحركة الاجتماعية إبان تلك الفترة من المستوى النظرى المحض وتبتعد كثيراً عن تلمس اتجاهات هذه الحركة في الواقع الحى . مما أدى بالشخصيات التى تمثل البين واليسار إلى ما يشبه الجمود ، لولا رمزيتها التى تمثل بها جانباً خفياً من أزمة كمال عبد الجواد .

كذلك كان الاتساع والشمول في لوحة العرض البانورامى التى عشناها في الثلاثة عاملاً هاماً في التأكيد على الدرجات المتفاوتة من الانتهاء . أى أننا نلاحظ على شخصية فهمي بعض الملامح التى لاحظناها على حسين . فبينما كانت الوطنية تجمعهما يختلف فهمي عن حسين بأنه كان ثورياً بالمعنى التطبيقي ، فلم ينزو قط بأبراج همومه الفردية ، ولكنه بادر بالهجرة من هذه الأبراج إلى ساحة النضال ، مهما كان الموت من احتمالات الطريق .

كشف نجيب محفوظ خلال هذه الشخصيات جميعها عن الوجه الرجعي الملازم للبرجوازية الصغيرة . وهو خوفها المستمر من السقوط ، وإحساسها العميق بالملكية الفردية . كما أنه كشف عن وجهها التقدي كشريحة كادحة . أما أزمة المنتمى اليسارى ، فقد حددها على ضوء طبيعة البرجوازية الصغيرة ، فهو — أى المنتمى — لا يتخلص تماماً من عناصر الضياع والاضطهاد . . إلخ . كما أنه يتبنى قيم طبقة أخرى غير طبقته ، أى أنه ليس أصيلاً في انتمائه إليها . إن المنتمى في أدب نجيب محفوظ — حتى الثلاثية — هو الفرد الملتزم بقضايا المجتمع الذى يعيش فيه . ويبدأ الالتزام من التعاطف النظرى مع هذه القضايا إلى الارتباط التنظيمى بالحزب أو الجماعة المعبرة عن هذه القضايا . والانتماء الذى تخصصص نجيب في تحليله هو انتماء البرجوازي الصغير . فإذا كان النسيج الأساسى للبرجوازية الصغيرة المصرية هو الضائع والمضطهد والطريق القصير والمسدود والسراب ، فإن الاستقطاب الانتمائى ناحية اليمين أو ناحية اليسار يصوغ كيان المرحلة التاريخية الجديدة التى كانت تجتازها مصر في نهاية الثلاثية . هذا الاستقطاب الذى تنتمى أغلبته إلى اليمين ، وأقليته إلى اليسار . فيتبنى اليميني أكثر القيم رجعية وبالتالي يتفق مع مضمون الطبقة السائدة . في حين يتبنى اليسارى أكثر القيم تقدماً فيخرج بذلك عن الطبقة ويصبح من أعدائها . ومن هنا تبدأ أزمة التى ندعوها بأزمة الحرية . يلتقى اليميني واليسارى إذاً في أنهما يرغبان في تغيير الشكل الاجتماعى ( ككل ) مختلفين بذلك مع النسيج الأساسى لشرائحهما الاجتماعية ، فهما لا يتجاوزان مأساة البرجوازية الصغيرة كما يفعل الضائع أو المضطهد ، وإنما مأساة المجتمع بأكمله . . ثم يفرقان من حيث تحديد هذا الشكل .

إن معالجة أزمة المنتمى العربى فى مصر - على هذا النحو - ترفض المقارنة مع أية أعمال أخرى فى الشرق أو فى الغرب . ففى أدب القرن التاسع عشر ، نستطيع أن نقرا للمستوفيسكى قمة شواخه «الإخوة كرامازوف» فنضع أيدينا على نماذج الشباب الثورى حينذاك ، وهو يتخذ موقفاً بالغ الصرامة من الدين ، وموقفاً مماثلاً من أزمة المجتمع . ولكن الطرف النقيض لهذا النموذج هو الابن الآخر الذى ترهب ، وأصبحت «السماء» هى مملكته الحقيقية . فهل يمكن أن تكون هذه هى خريطة اليمين واليسار فى روسيا القيصرية ؟ كلا ، وإنما كان الراهب الشاب نموذجاً للامتنى ولم يكن قط منتبهاً إلى اليمين بالرغم من تدينه الحاد . لماذا ؟ لأن الرهبة والتصوف وما إليهما ليس تجنيداً للفرد فى خدمة اليمين ، وإنما هى زلزلة عقلية أساسها الشعور الحاد باللائئاء . على عكس اللئاء إلى جماعة الإخوان المسلمين أو مصر الفتاة ، فهما منظمتان سياستان من حيث الجوهر ، وما الدين عند الإخوان المسلمين ، أو القومية عند مصر الفتاة ، إلا دعامة أساسية يقام عليها صرح الفاشية . والللائئاء الذى يصدر عن إيمان عميق بحرية الفرد ، يختلف تماماً عن اللئاء إلى الفاشية أو النازية ، وكلاهما ياتزم الإيمان العميق بالفرد وامتيازاته . إن حرية الفرد شئ ، وامتياز الفرد أو الصفوة الممتازة شئ آخر . . أو لنقل إن الديمقراطية شئ ، والنيشوية شئ آخر . وهذا هو الفرق الكائن بين اللامتنى العربى حين يتوسل بالرهبة إلى التفرد بالذات ، وبين الأخ المسلم حين يتوسل بالإسلام إلى تقلد مقاليد الحكم وإقامة الفاشية الدينية .

إن أعظم ما فى الثلاثية أنها طرحت قضية اللئاء على أوسع نطاق تاريخى بلغ الربع قرن . طرحت القضية فى مستوياتها العديدة ومراحلها المختلفة . فإذا كانت بين القصرين تمثل حركة اللئاء إلى الحزب الوطنى والإرهاص إلى تكوين الوفد ، فإن قصر الشوق تمثل مرحلة الأزمة بين اللئاء الوفدى واللئاء اليسارى المتكامل ، بينما تمثل العسكرية مرحلة اللئاء الإيجابى إلى اليسار . هذا البناء التاريخى الدقيق هو أحد عناصر العمل الفنى العظيم . فالمرحلة التى كان يمثلها الحزب الوطنى هى سنوات الحرب العالمية الأولى . ونهاية بين القصرين رامية إلى نهاية هذا الحزب كممثل للحركة الوطنية . كذلك كانت هذه المرحلة هى سنوات الميلاد لثورة ١٩١٩ . ونهاية الجزء الأول من الثلاثية يؤكد أن هذه الثورة لم تنجح تماماً . لهذه الأسباب كان

فهى نموذجاً رائعاً للمتنمى الذى يصور أحلامه كلها فى جلاء الإنجليز والاستقلال التام . ولقد أدى غياب المشكلة الاجتماعية عن أذهان ووجدان القائمين بأمر المسألة الوطنية إلى نهاية الحزب الوطنى والثورة معاً . وفهى هو المثال القوى لهذا المتنمى إلى الحركات السرية المناوئة للإنجليز ، لكنه لا ينشغل لحظة واحدة بمأساة الفئات الكادحة من المجتمع المصرى التى شاركت فى حركة الحصول على الاستقلال دون أن تنال ثمرة تذكر .

أما فى قصر الشوق فلإن كمال عبد الجواد يحتل الشاشة كلها ، ويصبح هو البطل المأزوم ، بطل العصر الممزق بين الفكر اليسارى المتكامل والسلوك الوفدى القلنى . وجاءت نهاية الجزء الثانى من الثلاثية إعلاناً صريحاً بجهو الأزمة . لقد وصلت المشكلة الاجتماعية إلى مرحلة عالية من النضج والاكتمال ، بحيث لم يعد حزب الوفد قادراً على تجاوز هذه المشكلة أو حلها . أصبح المتنمى إلى الوفد عاجزاً عن تقديم الحل الثورى الممكن للمرحلة . وأثبت حزب الوفد بما لا يدع مجالاً للشك أنه حزب البرجوازية المسور بأسوارها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، بحيث لا يستطيع أن يقدم شيئاً إلى مشكلات الطبقات الشعبية التى آزرته أثناء الكفاح المشترك ضد الاستعمار . إن أزمة المتنمى فى تلك المرحلة الوسطى هى أزمة الحرية فى مدلولها العميق ، أى حين يصبح شعار «الحزب والحرية» هو شعار الأكثر ثورية لطبيعة المرحلة . وقد كانت جميع المدارس الليبرالية فى الكفاح المصرى - وعلى رأسها الوفد - قد استنفدت طاقتها الثورية إلى أبعد مدى يتسع لمصالح الفئات الطبقيّة التى تعاضت النضال فى المدارس الليبرالية وحدها . وكان المثقف الثورى فى محنة مريّة ، عند ما يجد حزبه الأثير - الوفد - ينكس عن الكفاح ، بينما ما تزال فى الجعبة النظرية مشكلات فورية عديدة تتطلب حلولاً سريعة . وكان واضحاً أن هذه الحلول لم تعد فى حوزة الوفد بصورة نهائية ومطلقة .

والحتى أن الطبقات الشعبية لم تكن فى انتظار القيادات البرجوازية المأزومة ، بل كانت تبحث بنفسها عن حلول ثورية لأزمته . وبالرغم من أن السكرية تعرض بالتفصيل لهذا الحل الثورى الذى استراحت إليه الطبقات الشعبية وحدث فيه التماس الطبيعى . . إلا أن نجيب محفوظ لم يعد ذلك الفنان الذى يستعرض

الحلول بطريقة آلية مباشرة ومن خلال حواريات تقريرية مبتسرة . لقد أفاد بلا ريب من وسيلة « الاستقطاب » للنسيج الأساسي في شريحة البرجوازية الصغيرة ، وأحس أنه أوفى هذا النسيج حقه فيما سبق الثلاثية من أعمال . وبقي أمامه استقطاب جديد يحمل مكان الاستقطاب القديم ولا يلغيه . بقي أمامه الميمن واليسار .

وكان اليسار الإيجابي المتكامل ، هو الحل الذي تراءى لنجيب محفوظ ، كى ينقذ مصر من أزمتها الاجتماعية . كان هذا اليسار رؤيا ضبابية غائمة في بين القصرين فلم يرتفع فهمي إلى المستوى الثوري الشامل للقضية الوطنية والقضية الاجتماعية معاً . وكان هذا اليسار في أزمة المخاض التي أصابت كمال عبد الجواد في قصر الشوق ، فلم يتجاوز محنة التناقض بين الفكر والسلوك ، ثم جاء هذا اليسار في السكينة ، واقعاً حياً متطوراً مع أحداث الفن والتاريخ .

أقول إذاً ، إن رؤية نجيب محفوظ لأزمة المجتمع المصري كانت رؤية يسارية ، تتضح من فهمه للبناء التركيبي للأحداث . فتطور مراحل الكفاح المصري من الحزب الوطني إلى حزب الوفد إلى الحركات الاشتراكية ، هو تطور يتفق مع مفهوم اليسار لحركة التاريخ . كذلك جاء تفسيره لمراحل التطور المختلفة من نهاية الحزب الوطني والثورة إلى أزمة الوفد إلى بزوغ الحل الاشتراكي ، تفسيراً يسارياً واضحاً . ولكن علاقة نجيب محفوظ بالتاريخ ليست هي علاقة المفكر السياسي ، وإنما هي علاقة الفنان . وقد سبق لي أن قلت في غير هذا المكان أن هناك اتجاهين أساسيين في علاقة الفن بالتاريخ : أولهما يتخذ فيه الكاتب من التاريخ ما يبلور له قضيته الفكرية ، من شخوص وأحداث وتجارب . والآخر تستهويه من التاريخ بعض مراحله فيميل إلى تفسيرها وتحليلها - على ضوء منهجه في التفكير - تفسيراً فنياً . وهناك اتجاه يستميله التاريخ لمجرد أن أحداثه مليئة بعناصر الحبكة الدرامية<sup>(١)</sup> . ويخيل إلى أن مؤلف الثلاثية قد أفاد من هذه الاتجاهات الثلاث ، فإن قضيته الفكرية - الانتهاء - لم تفارقه قط ، كما أن وجهة نظره الفكرية - اليسار - لم تفارقه قط ، كذلك كان منهجه في التفكير الفني قد تجاوز التحديدات والقوالب السكونية ، وأضحت الشخصيات والأحداث والمواقف ، كلا واحداً متفاعلاً ، يتصارع فيه الفكر مع الواقع صراعاً دينامياً حاراً .

يقول جاك جوميه في دراسته الموجزة عن الثلاثية « لقد اتسعت -- أى الثلاثية -- في مداها كله لتوضيح شخصية أحمد عبد الجواد وكمال وياسين وعائشة وخديجة من جميع النواحي في فترة ربع قرن . أما الأحفاد الثلاثة فلم يبلغوا مبلغ الرجال إلا في نحو ١٩٤٠ ، فلم يتسع المجال في الثلاثية لتوضيح شخصياتهم من جميع جوانبها . وليس هذا القول صحيحاً ، فالتراكم الكمي لأحداث بين القصرين وقصر الشوق ، كان بمثابة الأرضية للتغير الكيفي الذي حدث في السكينة . أى أن السكينة هي لحظة التغير الثوري في مجرى التاريخ المصري الحديث . ومعنى ذلك أن تجسيد هذه اللحظة لا يتطلب أكثر من بلورة الاستقطاب الأيديولوجي الذي حدث في نماذج نمطية . وهذا ما يفسر لنا كثرة التفاصيل ودقتها وضرورتها في الجزء الأول والثاني من الثلاثية ، فقد كانت هذه التفاصيل هي الصياغة الوحيدة الصحيحة التي تستوعب أطنان التراكمات الكمية التي أدت فيها بعد إلى ذلك التغير الكيفي الحاسم في الخريطة السيادية المصرية . فلم تكن ضبابية المنتمى اليساري أو دروشة المنتمى اليميني في القاهرة الجديدة وخان الخليلي وبداية ونهاية إلا تجسداً لخطوات المنتمى من حيث الكم والنوع في تلك المرحلة السابقة على إبرام المعاهدة . فقد كانت المعاهدة مرحلة كاملة في تاريخنا السياسي هي مرحلة الأزمة التي سببت بلبلة هائلة في تفسير الأحداث وتوجيهها على السواء . ولقد كانت إيداناً لليسار بأن تنقلت من الضباب ، كما كانت فرصة التمييز في التنظيم السياسي الشامل . والتفرقة الحاسمة بين التاريخ والقرن هي التي توجب علينا ألا نحاسب نجيب محفوظ حساباً تاريخياً على دقائق الخريطة السياسية للبلاد . فإذا كانت مصر الفتاة تمثل جناحاً فاشياً خطيراً حينذاك ، فإن الإخوان المسلمين كانوا أكثر تمثيلاً للفكرة الفاشية ، لأنهم أكثر توغلاً بين الجماهير . وفي مجال الفن يضيق العمل الروائي بالحصر ويكتفى بالنقط والنمذج ، لذلك يكتفى الفنان بما جاء على لسان عدلى كريم من أن مصر الفتاة جماعة فاشية مجرمة ، ولكنه يتيح الفرصة كاملة أمام عبد المنعم شوكت ليدلى بوجهة نظر اليمين المتطرف ممثلاً في الإخوان المسلمين . ولقد مر المؤلف بنماذج سبق أن التقينا بها في أعماله السابقة كرضوان ياسين الذي يقترب في وصوليته وانحلاله من شخصيته معجوب عبد الدائم ، وشخصية عبد الرحيم باشا عيسى التي تقترب من قاسم بك فهمي ، وهكذا . إلا أن اتجاه السهم في الثلاثية كان يرميه أحمد وعبد المنعم شوكت في صراع

متبادل وتفاعل حتى ، جعل نجيب محفوظ يقول في حديث له : « . ولا أعتقد أن أحداً قرأ الثلاثة دون أن تركز عواطفه في شيء معين واضح »<sup>(١)</sup> . واكتفى مؤقتاً - بهذه الكلمات - في نفي أسطورة الحياد التي يلصقونها عن جهل بأدب نجيب محفوظ .

وسوف نتحدد مهمتنا الآن في الكشف عن طبيعة الحركة الصراعية التي تتفاعل بها الشخصيات والأحداث والمواقف في السكزية ، رواية الانتهاء الإيجابي المتكامل ناحيتي البين واليسار . وذلك حتى نضع أيدينا على اتجاه النهم الذي يشير به نجيب محفوظ إلى مفهومه عن حركة التاريخ . وأراني أعود إلى جوميه لأجده يقول : « . . إننا نلاحظ أن كلا من الأخوين برىء من هذا الصراع أو الانقسام النفسى الذى كان يشمل حياة كمال خاطما ويمنعه من المضى في أى اتجاه » . والحق أن هذا هو رأى كمال نفسه « إن الجليل الجديد يشق سبيله العسير إلى هدف بين دون شك أو حيرة ، ترى ما سر دأى الويل ؟ ! » .

كانت نقطة انطلاق الصراع هى الاتفاق على أن الوفد أفضل الأحزاب ، ولكنه لم يعد مقنعاً على وجه شاف . ومن نقطة الاتفاق هذه ينطلق الاختلاف ثم الصراع . والاختلاف يتطور في الأرضية السياسية لكل منهما . فبعد المنعم لم يعد كأمون رضوان يكتفى بالحماسة الدينية والتخصص في الشريعة الإسلامية . كلا ، بل هو يستمع إلى أحد زملائه في الشعبة يسأل مرشدهم : أليس من الحكمة أن نتجنب السياسة ؟ فيجيب الشيخ بهذه الكلمات التي تستقر في أعماق عبد المنعم « الدين هو العقيدة والشريعة ، والسياسة ، إن الله أرحم من أن يترك أخطر الأمور الإنسانية دون تشريع وتوجيه » . وعبد المنعم يشارك مأمون رضوان في « الحساسية الدينية » إزاء ماسميها بالخطيئة ، فهو يرفض اللقاء المختلس على بسطة السلم في الظلمة مع بنت الجيران . وهو في هذا السلوك يريد أن يكون منطقياً مع ما يفكر به وهو يحاول إقناع أصدقائه قائلاً : إن الشبان يهددهم زيغ في العقيدة ، وانهلال في الخلق ، وليس الرجم بأشد ما يستحقونه . أما أحمد فيستشعر هو الآخر إيماناً عميقاً وتمصباً شديداً لما يؤمن به « بإيماني الخاص ، بإيماني بالعلم وبالإنسانية وبالعدل .



وبما التزمه من واجبات ترى في النهاية إلى تمهيد الأرض لبناء جديد .. وهنا يلتحم به عبد المنعم قائلا :

« — هلمت كل ما الإنسان إنسان به .

— بل قل إن بقاء عقيدة أكثر من ألف سنة آية لا على قوتها ، ولكن على حطة بعض بني الإنسان، ذلك ضلعمنى الحياة المتجددة ، ما يصلح لى وأنا طفل يجب أن أغيره وأنا رجل ، طالما كان الإنسان عبداً للطبيعة والإنسان وهو يقاوم عبودية الطبيعة بالعلم والاختراع كما يقاوم عبودية الإنسان بالمذاهب التقدمية ، ما عدا ذلك فهو نوع من القرامل الضاغطة على عجلة الإنسانية الحرة !

فقال عبد المنعم ، « وكان في تلك اللحظة يكره فكرة أخوة أحمد له :

— الإلحاد سهل ، حل سهل هروبي ، هروبي من الواجبات التي يلتزمها المؤمن حيال ربه ونفسه ولئناس ، وليس من برهان على الإلحاد يمكن أن يعد أقوى من البرهان على الإيمان ، فنحن لا نختار هذا أو ذلك بمقولنا بقدر ما نختاره بأخلاقنا » .

ولا يفوت الفنان أن يوى إلى اتجاه آخر يستر خلف العلم قائلا على لسان أحد أصدقائهما — حلمى عزت — « إيمان . . . إنسانية . . . الغد ، كلام فارغ ! النظام القائم على العلم وحده ينبغي أن يكون كل شيء ، يجب أن نؤمن بشيء واحد هو استئصال الضعف البشرى بكافة أنواعه ، وهما بدا عملنا قاصياً ، وذلك للوصول بالبشرية إلى مثال قوى نظيف » ولا يكتفى نجيب بهذه الإيماءة ، بل يضيف قائلا بأنه « كان أحياناً تعزبه نوبات نائمة غامضة » .

إن شخصيات كرضوان ياسين وحلمى عزت ورياض قلندس ، لا يجيىء بها المؤلف عبثاً ، بل هو يصوغ الواقع الأيديولوجى كانعكاس للواقع الاجتماعى . ثم يبادر بإلقاء التمين واليسار على السواء بين أحضان هذا الواقع ، حتى يتم التفاعل والصراع في إطار كامل الموضوعية . لذلك نحن نلتقى بشخصية قلندس — على سبيل المثال — كممثل لتيار الشباب القبطى المتحرر من سلطان العقيدة ، ولكنه أسير الانثناء إلى أقلية مضطهدة ، فهو يرى أن الأقباط جميعاً وفديون لأنه حزب القومية الخالصة التي تجعل من مصر وطناً حراً للمصريين على اختلاف عناصرهم وأديانهم .

ورياض قلدمس نموذج لهذا القلق المرير الذى يحسه كل من عانى ويلات هذه المشكلة . يقول رياض : « المرجو ألا تكون ثمة مشكلة ، يؤسفنى أن أصرحك بأننا نشأتنا فى بيوت لا تخلو من ذكريات سود محزنة ، لست متعصباً ولكن من يستهين بحق إنسان فى أقصى الأرض - لافى بيته - فقد استهان بحقوق الإنسانية جميعاً » ثم يحلل المشكلة تحليلاً علمياً دقيقاً فيؤكد أنها ذابت فى مشكلة الشعب كله . بمعنى آخر ، أزمة الأقباط هى أزمة الديمقراطية التى يعانىها الشعب المصرى جميعه . لهذا يحتقر رياض الفاشية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية « أما الشيوعية فخلقها بأن تخلق عالماً خالياً من مآسى الخلافات العنصرية والدينية والمنازعات الطبقية » .

هذه الأرضية الأيديولوجية لعالم السكرية ، تلتقى بواقع اجتماعى محدد . فأحمد شوكت يقع فى هوى فتاة أرستقراطية تجعله يقول: « إن القلب فى أهوائه لا يعرف المبادئ ، وهيات أن تتعارض المبادئ الشعبية مع الحب الأرستقراطى » ثم يفاجأ بأن الفتاة حددت مع والدها شروطاً لزواج المستقبل أقلها احتمالاً ألا يقل مرتبه عن خمسين جنياً شهرياً . ولكن أحمد يبادر بالتهكم عليها وتركها . ثم يعمل بالصحافة الحرة ، لا كما كان يعمل على طه بل إن الأحرار كثيراً ما يضطرون إلى إذاعة آرائهم بالمشورات السرية كما تقول سوسن حماد . وهى الفتاة التى التقى بها فى مجلة الإنسان الجديد . وهى على الطرف النقيض من علوية صبرى - الفتاة الأرستقراطية - لأنها ابنة عامل مطبعة ، ومتقنة من الداخل ، وتعمل بالصحافة ، وثوروية أيضاً فيما يبدو . إن سوسن تعرف كمال عبد الجواد من كتاباته . وينتشر الفنان هذه الفرصة لكى تصبح هذه الكتابات هى المحك للتفاعل بينها وبين أحمد ، فتقول وهى تبتسم « لا موقف له ، إن موقف الكاتب لا يمكن أن يخفى ، إنه مثل من المحققين البرجوازيين يقرأ ويستمع ويتساءل ، وقد تجده فى حيرة أمام المطلق ، وربما بلغت به الحيرة حد الأكمل ، ولكنه يمر سادراً بالمتألمين الحقيقيين فى طريقه » . ولما كان أحمد شوكت هو الوجه الآخر لكمال عبد الجواد ، هو الجانب الخفى من تكوينه الرامز إلى جيل الأزمة ، فإنه - كمال - يسارع بالقول « ربما كان من الخطأ أن نبحث فى هذه الدنيا عن معنى بيئنا أن مهمتنا الأولى أن نخلق هذا المعنى » . وفى المستوى السياسى يسخر من أعماقه الصارخة : « يجب أن

تعبد الحكومة أولاً كي تعيش مطمئناً « أو » متى يعامل المصريون كالألمانيين ؟ .  
وقد علمته الحياة السياسية في مصر — يقول المؤلف — أن يمقت الدكتاتور من  
صميم قلبه .

وكما كان اللقاء بين سوسن وأحمد بمثابة المحك المباشر لشخصية كمال ، كان  
هذا اللقاء أيضاً بمثابة المحك المباشر لشخصية عبد المنعم . فهي تنفذ إلى جوهر  
الدعوة الاشتراكية في الإسلام ، لتصبح في وجه أحمد : « قد يكون في الإسلام  
اشتراكية ، ولكنها اشتراكية خيالية كالتي بشر بها توماس مور ولويس بلان  
وسان سيمون ، إنه يبحث عن حل للظلم الاجتماعي في ضمير الإنسان بينما أن الحل  
موجود في تطور المجتمع نفسه ، إنه لا ينظر إلى طبقات المجتمع ، ولكن إلى  
أفراده ، وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية ، وفضلاً عن هذا  
كله ، فتعاليم الإسلام تستند إلى ميتافيزيقا أسطورية تلعب فيها الملائكة دوراً  
خطيراً ، لا ينبغي أن نبحث عن حلول لمشكلات حاضرتنا في الماضي البعيد ، قل  
هذا لأخيك .

فضحك أحمد في سرور غير خاف وقال :

— أخى شاب مثقف وقانونى ذكى ، إني أعجب كيف يتحمس أمثاله  
للإخوان !  
فقال بازدياء :

— الإخوان يصطنعون عملية تزيف هائلة ، فهم حيال المثقفين يقدمون  
الإسلام في ثوب عصري ، وهم حيال البسطاء يتحدثون عن اللجنة والثار ، فيتشرون  
باسم الاشتراكية والوطنية والديمقراطية .

ولا يقتصر التفاعل بين سوسن وأحمد على النقاش العقلى المحض ، وإنما  
يتجاوزه إلى ما هو أكثر عمقاً ، إلى صميم العلاقة بين سوسن وأسرة آل شوكت .  
فإذا كان القارق الطبقى هو الذى حال بشكل واضح بين أحمد وعلوية صبرى ، فإن  
هذا القارق ما يزال قائماً بصورة معاكسة بينه وبين سوسن حماد . وبالرغم من أن  
أحمد يحب سوسن ولا يعير كلامها عن أسرته أدنى التفات ، إلا أنها تتمسك  
« بالكرامة » التى يجب أن يضعها في الاعتبار عند أهله وهم يناقشون المسألة . ولقد

كانت سومن محقة تماماً في إثارتها هذه النقطة ، وذلك أن الأسرة الشوكية لم تسلم لابنها بسهولة . فكما أنها ناهضت عبد المنعم في زواجه من ابنة زنوبة العوادة ، فإنها كذلك تناهض أحمد في زواجه من ابنة عامل المطبعة . ويؤدى هذا المحك للتفاعل ، إلى موقف ممتاز لكمال عبد الجواد ، إذ هو يبادر بالوقوف إلى جانب ابن أخته . ولا شك أن لهذا الموقف جانبه الرمزي الصرف ، فهو يعنى أن كمال ينتصر بعقله للزواج ، أو بالأحرى جانب من عقله . ومع ذلك فإن تسلسل الأحداث يحيطنا علماً بأن كمال رفض الصورة الجديدة من عايده حين رفض شقيقتها بدور .

ويلج نجيب محفوظ على توجيه حركة الانتماء إلى اليسار إلى مزيد من الوضوح والتبلور ، فنحن نستمع إلى على كريم يوجه حديثه إلى أبنائه من الشباب الثورى قائلا :

• حسن أن تدرسوا الماركسية ، ولكن تذكروا أنها وإن تكن ضرورة تاريخية إلا أن حتميتها ليست من نوع حتمية الظواهر الفلكية ، إنما لن توجد إلا بإرادة البشر وجهادهم ، فواجبنا الأول ليس في أن نتفلسف كثيراً ، ولكن في أن نملأ وعى الطبقة الكادحة بمعنى الدور التاريخي الذي عليها أن تلعبه لإفقاذ نفسها والعالم جميعاً .

• المجتمع الفاسد لن يتطور إلا باليد العاملة ، وحين يمتلئ وعيها بالإيمان الجديد ، ويمسى الشعب كله كتلة واحدة مع الإرادة الثورية ، فهناك لن تقف في سبيلنا القوانين الممجية ولا المدافع .

• إن مهمتنا الأولى أن نحارب روح القناعة والخمول والاستسلام ، أما الذين فلن يتأنى القضاء عليه إلا في ظل الحكم الحر .

• حتى الرجعيون لم يجدوا بدءاً من استعارة اصطلاحاتنا ، وهم لو سبقونا إلى الانقلاب فسوف يحققون بعض مبادئنا ولو تحقيقاً جزئياً ، ولكنهم لن يوقفوا حركة الزمن المتقدمة إلى هدفها المحتوم ، ثم إن نشر العلم كفيل بطردهم كما يطرد النور الخفافيش .

أقول إن نجيب محفوظ يلج على توجه حركة الانتماء إلى اليسار إلى مزيد من الوضوح والتبلور ، وأضيف أنه يحدد خاتمة السكرية في إنارة الجزء الأخير من السهم الذى يشير إل مفهومه عن حركة التاريخ . فأزمة الحرية لا تعنى بالنسبة لأحمد شوكت إلا إحدى محطات الوصول إلى الحرية . وإذا كانت الأزمة تجمع الشيوعى والإخوانى والسكرير والسارق فى مكان واحد مظلم رطب ، بسجن أحد أقسام البوليس . . فإن أحمد شوكت وحده هو الذى تلوح له خلال قضبان النافذة الصغيرة « وطلائع النور وانية رقيقة » ! من أعماق الظلمة يرى الممتنى اليسارى طلائع النور القادمة مع الغد . وهو وحده الذى يردد بكل إيمان واثقة « إلى أين بالحياة والناس ، وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الأبدية » .

هذه الكلمات بعينها هى التى يردها كمال - الحائر العظيم - فى نهاية الثلاثية ، يردها بعد أن طار فكره فجأة إلى الطور ، إلى المعتقل . هذه النهاية التى توضح أكثر فأكثر منهج الفنان فى التفكير الفنى . فهو يخلق الميم واليسار - وهذه هى الموضوعية - ثم يسقط وجهة نظره الفكرية على مسار الأحداث فلا نرى عبد المنعم إلا تائهاً بين شيخه وزوجه ، بينما تتبع ملامح الثورة على وجه أحمد وسوسن وعلى كريم ورياض قللس ، إلى أن تركز تماماً فى شخصية أحمد شوكت . ومن هذا التركيز تنفرع أشعة « القيم » التى يدعو إليها نجيب محفوظ ، وهى قيم العلم والإنسان والمستقبل ، قيم اليسار التى يصورها أحمد فى كلمات « ماذا يدفعنى فى هذا السبيل الخطير الباهر ؟ إلا أنه الإنسان الكامن فى أعماق ، الإنسان الواعى المدرك لموقفه الإنسانى التاريخى العام » . قيم الممتنى اليسارى هى رأس السهم الذى ترسمه نهاية السكرية فى اعتراف أحمد شوكت « . . بوسعنا أن نتزوج وأن نتجنب المتاعب ونقتنع برغد العيش ، ولكنها تكون حياة بلاروح ، لشد ما يبدو لى المبدأ أحياناً كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر ، إنه دى وروى ، كانى المسؤل الأول عن الإنسانية جميعاً » .

لم يعد الانتماء إلى اليسار مجرد رد فعل على الدين ، ولكنه موقف إلى جانب العلم والمجتمع الإنسانى والتاريخ . وإذا كانت النهاية فى السكرية هى السجن ،

فلنأخذ تعنى شيئاً واحداً ، هي أن الممتنى إلى اليسار دخل مرحلة جديدة من مراحل أزمة الحرية في بلادنا ، ولكنها مرحلة مختلفة كيفياً عن مرحلة كمال عبد الجواد . ولقد تسلم الممتنى بمعظم أدوات التغيير الحضارى الشامل ، ولم يعد أمامه سوى التوقيت الصحيح . والأزمة الجديدة ليست أزمة الديمقراطية الليبرالية في ظل الأحزاب الرجعية وحدها ، إنها أزمة جذرية عميقة تضع النظام الاجتماعى بكامله بين قوسين .

لقد سبق لإحسان عبد القدوس أن صور الانثناء اليسارى على أنه لعبة جنسية فى « لا شىء بهم » كما صور يوسف السباعى على أنه خائن فى « جفت الدموع » كما صور ثروت أباظة على أنه حاقد فى « قصر على النيل » . وقبلهم قال نجيب محفوظ كلمته ، ولكنه يعود ليقولها مرة أخرى .

\*\*\*

الفرق بيننا وبينهم فى الغرب ، هو فرق حضارى ، فنحن لم نعان الثورة الحضارية المعاصرة ، بمعنى أننا لم نسهم - نحن المعاصرين - فى بناء عصر هذه الثورة . فى أوروبا - على المستوى الفكرى - أسهموا فى حل مأساة مجتمعهم منذ الاشتراكيات الخيالية إلى الاشتراكية العلمية . وفى المستوى التكنولوجى ، صنعوا بأديهم وأذهانهم ووجدانهم كل شىء . نحن - بمعنى أدق - متخلفون . ومن هذه الزاوية تنشأ عند المثقف فى بلادنا ، أزمة التناقض بين « الاتجاه » العقل نحو الغرب ، و « التكوين » الحضارى المتخلف عند الشرق . والتخلف هو الأنظمة الاجتماعية البدائية ، والأنظمة المتسلقة على كنى الفكر الأوروبى الحديث ، وهو أيضاً الفرق بين الكنيسة الأوربية والمسجد العربى ، بين الحضارة المستوردة والحضارة الأصيلة . إن الفرق بيننا وبين الغرب يرادف التشابه القائم بين الفلاح المصرى الذى يعيش فى عصر الفراعنة دون أن يصنع مجداً حضارياً مثلهم ، وبين المثقف المصرى الذى يعيش فى القرن العشرين دون أن يسهم فى حضارته . وهذه هي الأزمة التى بلورت فى وجدان نجيب محفوظ . الخيوط الأولى فى روايته الكبرى « أولاد حارتنا » .

فلقد أحس نجيب محفوظ منذ الوهلة الأولى أن الدين يشكل ركيزة أساسية فى بناء القيم الذى نعيش بين جدرانها ، فى الشرق . وعن طريق الدين أراد أن يدخل

عالمنا الروحي حتى يستطيع - وهو داخل البناء - أن يستبدل هذه الركيزة الكبرى في حياتنا ، بركيزة أخرى عرفت طريقها إلى العالم المتحضر منذ زمن بعيد . وكانت الركيزة الجديدة التي حاول نجيب أن يحلها مكان الركيزة القديمة هي العلم . ولذلك فزعت الرجعية في مصر فزعاً شديداً حين كانت « أولاد حارتنا » تنشر يومياً في جريدة الأهرام خلال الفترة الواقعة بين ٢١ سبتمبر عام ١٩٥٩ و ٢٥ ديسمبر من نفس العام . وليس من قبيل المصادفة أن تنتهز الرجعية فرصة ملائمة في ذلك الحين هي أزمة الديمقراطية التي شملت أرجاء العالم العربي ، فتوجه ضربتها - الأدبية - إلى أول عمل أدبي مباشر - بالرغم من رمزيته - يرفع شعارات العلم والتقدم والاشتراكية والحرية . وليس من قبيل التداعي الفكرى أن أسجل هنا نقطة هامة فيها أرى ، بصدد مرحلة الصمت التي رافقت قلم نجيب محفوظ منذ انتهائه من كتابة السكرية عام ١٩٥٢ إلى بداية كتابته لأولاد حارتنا عام ١٩٥٩ . لقد سئل نجيب محفوظ أكثر من مرة عن هذه السنوات السبع ، فكان يجيب دائماً بأنه أحس فجأة - عندما قامت الثورة المصرية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ - أنه قال كل ما عنده ، وأنه لا يجد جديداً يمكن إضافته . كذلك أجاب بأن الإطار الواقعي استفد كل ما لديه من طاقة فنية ، وأنه سوف يبحث عن شكل تعبيرى جديد إذا وإتاه المضمون الإنساني الجديد . ولا شك أن نجيب محفوظ - بعد الثلاثية - كان يعاني صراعاً عنيفاً خاصاً بأشكال التعبير . ولكن أزمته الحقيقية لم تكن قط أنه لا يجد ما يقوله ، وإنما كانت على وجه التحديد هي أنه لا يستطيع أن يقول ما يريد . فالنهاية الحزينة التي اختارها للثلاثية تقول بصراحة وجرأة إن هناك أزمة في هذا المجتمع ، وإن هذه الأزمة هي أزمة الحرية والتخلف الحضارى . ولا يمكن لفنان ناضج كنجيب محفوظ أن يقتنع بأن هذا المجتمع المأزوم قد تخلص مما يعانيه ، ولم يعد للفن دور يؤديه في تغيير هذا المجتمع . بل إن نجيب محفوظ الذي أخلص لقضية الانتماء الثورى إلى جانب التقدم لا يستطيع أن يعفينا من تفسير موقف الصمت الذي اتخذته طوال الأعوام السبعة على ضوء الأزمة العميقة في كيان المجتمع المصرى . أكثر من ذلك أنه لم يلبجاً إلى الشكل الرمزي في « أولاد حارتنا » إلا لأنه لم يكن قد تخلص بعد من الإحساس بضرورة الأزمة . وانعكس هذا الشعور بالاضطرار على البناء الروائى « لأولاد حارتنا »

فأرجحت تأرجحاً شديداً بين استخدام الرمز والمباشرة في إسقاط الرمز على الواقع .

فالحارة يمكن أن تكون البشرية بأسرها، ويمكن أن تكون مصر وحدها ، ويمكن أن تكون رمزاً مزدوجاً . فهي تجمع بين خصائص التطور الإنساني العام وبين ملامح الأزمة الحضارية التي تعيشها مصر . فقد تسبب الانفصال التاريخي في حضارتنا بين المرحلة الفرعونية والقبطية والإسلامية والعربية في صياغة الإنسان المصري على نحو حضارى معقد ، كما كان لهذا الانفصال دوره في تركيز معالم التاريخ الحديث التي ورثناها في مرحلتنا المعاصرة . لهذا ينجب محفوط في « أولاد حارتنا » ليعيد صياغة هذا التاريخ المعزق في وحدة فنية تجسد الرمز والواقع معاً .

الحارة إذاً ، قد تكون هي الإنسانية في مختلف مراحل تطورها منذ المجتمع المشاعي الأول إلى التقسيم الكبير الأول في حياة البشر الذي أحلهم إلى سادة وعبيد إلى عصرنا العلمي الحديث الذي يقدم الاشتراكية حلاً حاسماً لمأساة الإنسان . والمأساة الإنسانية – على هذا الوجه – ليست المشكلة الاجتماعية فحسب ، بل المشكلة الميتافيزيقية أيضاً . فثمة خيطان متوازيان يلتقيان حيناً ويفترقان أحياناً هما علاقة الإنسان بسر هذا الكون ، أو علاقة النسبي بالمطلق ، وعلاقة الإنسان بهذا المجتمع ، أو علاقة الفرد بالمجموع .

غير أن الحارة أيضاً – على وجهها الآخر – هي مصر في أحدث مراحل تطورها التي تجمع في تكوينها عصارة ماضينا كله ، بل إن هذا الماضي يشترك في خلق الحاضر بكل متناقضاته وتمزقاته العديدة، ويحمل له في الوقت نفسه الحل الناجز لهذه المتناقضات ، الحل المتمثل في العلم والاشتراكية .

وسواء كان نجيب محفوط يعنى بحارته ، الإنسانية أو مصر ، أو كلاهما معاً ، فإن قضية « الدين والعلم » هي المحور الرئيسي في الرواية ، هي المحور الرئيسي بمعنى أنها العمود الفقري المكون من حلقات الالتئام التي تنتهى بالاشتراكية .

وتبدأ « أولاد حارتنا » بإشارة هامة من المؤلف تركز في قوله « .. وما أكثر المناسبات التي تدعو إلى ترديد الحكايات . كلما ضاق أحد بجاله ، أو ناء بظلم أو



سوء معاملة ، أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة من ناحيتها المتصلة بالصحرَاء ، وقال في حسرة : هذا بيت جدنا ، جميعنا من صلبه ، ونحن مستحقو أوقافه ، فلماذا نجوع وكيف نضام ؟ . هذه الإشارة الدكية تفسر أول ما تفسر لماذا يكتب الفنان هذه الرواية . إنه أحد أولئك الذين ضاقوا بالحال والظلم وتساءلوا لم فجوع ، وكيف نضام . ولكن السؤال - هذه المرة - لم يكن موجهاً إلى البيت الكبير أو صاحب البيت الكبير . ومنذ اللحظة الأولى يجب أن نوافق نجيب محفوظ فيما ذهب إليه في حديث له من أن أولاد حارتنا هي النقيض ، على الأرجح ، لرحلة سوفيت المشهورة . فتلك كانت نقداً للواقع عن طريق الأسطورة . أما « أولاد حارتنا » فهي - على حد قول صاحبها - نقد للأسطورة عن طريق الواقع<sup>(١)</sup> . من هنا نستطيع أن نؤكد على نقطة الانطلاق هذه : وهي أن الفنان يصور قصة الحارة البشرية على نحو مغاير للحكايات التي توارثناها جيلاً بعد جيل منذ قديم الزمن « لعل الخيال أو الأغراض قد اشتركت في إنشائها » . كذلك فهو - أى الفنان - يرمي « بالعلاقة الجوهرية بين مصر والحارة والإنسانية حين يستطرد . » « وحارتنا أصل مصر أم الدنيا » . أما الجبلاوى صاحب البيت الكبير القائم على رأس الحارة التي سميت باسمه ، فإنه مهما اختلفت الأقاويل بشأنه ، فإن الجميع يتفق على أنه كان أحد « الفتوات » الذي استطاع بقوته وبطشه ، أو بحيلته ودهائه أن يستول على الحارة كلها . وبالرغم من أننا سنكتشف فيما بعد أن الجبلاوى هذا هو والمطلق « بالنسبة للإنسان أو هو السر » الخالد في حياة البشر ، إلا أن تصوير الفنان لبداية علاقته بالحارة على أنه أول فتواتها الكبار يضعنا وجهاً لوجه أمام المنهج الفكري والتعبيري لنجيب محفوظ في هذه الرواية . هذا المنهج الذي سنكتشف لنا رويداً رويداً ، كلما استطعنا أن نلتقط المفاتيح المتناثرة على طول الرواية . وأعود إلى القول بأنه على الرغم من تجسيم الفنان التجيلاوى كرمز للمجهول ، فإن تجسيمه له على أنه فتوة كانت الوحوش تهاب ذكره يضعنا أمام أحد أمرين : إما أن الفنان يسجل موقفين للإنسان إزاء وجوده على الأرض ، وإما أنه يرى وجهين لقضية الإنسان على هذه الأرض أحدهما الوجه الميتافيزيقي والآخر هو الوجه الاجتماعي . فهو حين يتساءل « أليس من المحزن أن يكون لنا جد مثل هذا

الجد دون أن نراه أو يرانا ؟ أليس من الغريب أن يحتفى هو في هذا البيت الكبير المخلوق وأن نعيش نحن في التراب ؟ ! إنما يلجور لنا جوهر الأرومة التي يعرض لها بالتفكير والتعبير ، وأقصد بها أزمة العلاقة بين مأساة البشر الاجتماعية والحل الميتافيزيقي لها ، إنه هنا يردد كلمات تشبه الصلبي لما سبق أن سمعناه على لسان كمال عبد الجواد . لم يكن كمال مؤمناً بالدين ، ولكن إيمانه بالله لم يفارقه قط . فإذا نحن سمعنا نجيب يقول : « ولن تظهر بما يبيل الصدر أو يريح العقل » فكأنما نحن نستمع إلى صوت كمال عبد الجواد الذي يفيض بالثقة . إلا أن تتابع الأحداث يؤكد تطور المتنى المأزوم إلى الوعي العميق المسئول ، بأوجاع البشر وآلام المجتمع الذي يعيش بين جنباته فلقد أصبح الناس في زمن يشترن « السلامة بالإتاوة ، والأمن بالخضوع والمهانة ، ولاحتهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة في القول أو في الفعل بل للخطاة تخطر فتيتي بها الوجه » وهي عبارات صريحة لا النواء فيها ، ولا يحدى معها التفسير بأنها رمز إلى حال البشرية جمعاء ، فعلى إذا كان هذا صحيحاً ، فإن صدورها عن كاتب مصرى يقول « بتنا من الفقر كالمستولين » له مغزاه شديد الوضوح . ومن المفيد أن نقل ما قاله نجيب محفوظ على لسان سوسن حماد في السكينة من أن الأحرار « يضطرون إلى إذاعة أرائهم بالمشورات السرية ، المقالة صريحة ومباشرة ، ولذلك فهي خطيرة ، خاصة وأن الأعين محمقة فينا . أما القصة فذات حيل لا حصر لها ، إنها فن ماكر » . من المفيد — كما قلت — أن نقل هذا النص للمقابلة بينه وبين ما قاله نجيب في بداية « أولاد حارتنا » : شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا وعاصرت الأحداث التي دفع بها إلى الوجود عرفة ابن حارتنا البار . وإلى أحد أصحاب عرفة يرجع الفضل في تسجيل حكايات حارتنا على يدي ، إذ قال لي يوماً أنت من القلة التي تعرف انكسار فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا ؟ . . إنها ترى بغير نظام ، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم ، ومن المفيد أن تسجل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها « إلى أن قال : « كانت مهمتي أن أكتب العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات . وعلى كثرة المتظلمين الذين يقصدوني فلأن علمي لم يستطع أن يرفعي عن المستوى العام للمتسولين في حارتنا ، إلى ما أطلعني عليه من أسرار الناس وأحزانهم حتى ضيق صدري وأشجن قلبي . ولكن مهلاً ، فإنني لا أكتب عن نفسي ولا عن متاعبي وما أمون متاعبي إذا قيس

بمتاعب حارتنا . . إن التقابل بين عبارات النصين يعنى من زاويتين : أولهما أن الأمانة والوحدة المتكاملة التى ينشدها ليست إلا « وجهة النظر » أو العدة الفكرية التى سيرى بها ويرينا نحن معه أسرار المأساة . فكلمة الأمانة الواردة فى النص لا تتضمن أية تأكيدات من أنه سيرى لنا الحكاية عن مصدر موثوق به لم يكن قائماً حين سجلت الحكاية مراراً فيما مضى ، وإنما هو يقصد بها الموضوعية فى تصور الأحداث على ضوء العهد الأخير الذى شاهد أحداثه . أما عبارة الوحدة المتكاملة فلا يقصد بها سوى المنهج الفكرى الذى أثره فى تتبع أحداث الحارة البشرية وهى أنها ليست أحداثاً عضوية متراكمة فوق بعضها بعضاً ، وإنما هى مجموعة من المراحل التاريخية المتفاعلة مع ظروفها الموضوعية والمؤدية إلى نتائج محددة بفاعلية البشر ومدى إسهامهم فى توجيهها . وللتقابل بين هذا النص والنص السابق عليه هو أن القصة رغم موضوعية بنائها الفنى إلا أنها إحدى الحيل التى يلجأ إليها الأحرار فى التنفيت عن آرائهم الثورية فى تغيير المجتمع . وهذا بالضبط ما يكمله الجزء الأخير من النص الثانى حين يشير إلى الدافع الحقيقى لكتابته هذه القصة ، هذا الدافع الذى لم يكن ذاتياً فحسب — فهو لم يرتفع عن مستوى المتسولين — وإنما كان دافعاً موضوعياً هو متاعب الحارة .

صور نجيب محفوظ البيت الكبير على أنه الفردوس المفقود ، فقد خرج منه أدهم وأميمة لمحاولتهما التعرف على السر الرابض فى إحدى الغرف ، السر المكتوب الراقد بين دفتى مجلد موضوع على منضدة بهذه الغرفة العجيبة كان البيت الكبير فردوساً حقاً ، فأصحابه لم تلوث أيديهم وجباههم بلعنة العمل ، فلم يكن ثمة شيء يفعله أدهم سوى العزف على الناي . وهو يحس أثناء قيامه بالعزف وكأنه يجد فى البحث عن شيء « ما هذا الشيء ؟ الناي أحياناً يكاد يجب ولكن السؤال يظل بلا جواب » . وإذا كان إدريس أحد أبناء الجبلوى ، قد طرده أبوه لتطاوله عليه ، فإن طرد أدهم وزوجته أميمة كان طرداً ذا حيثيات أعظم وأجل خطراً ، لأنهما أرادا أن « يعرفا » السر . وأن يتحررا من أغلال « المجهول » .. فالمعرفة هى الحرية ، وإرادة الحرية هى اللعنة التى لاحقت أدهم وأميمة . وهكذا يدور بينهما هذا الحوار تقول أميمة :

— « من ذا يقاوم الرغبة فى الاطلاع على المستقبل ؟

— تعنين مستقبلك أنت .

— مستقبل ومستقبلك ، ومستقبل إدريس الذي، حزنّت عليه رغم ما سبق منه ضلك .

ويحس أدهم أن المرأة تعرب عما في نفسه « والحق أنه لم يتركها تسترسل في حديثها إلا لأن جزءاً من نفسه كان بحاجة إلى تأييدها » وبالغ هذا الجزء من النفس في تأييدها حين انطلقت تعدد له المزاي المحيطة بمعرفة « المصير » . المصير الذي قدر هو أن نجوم السماء لا تعرفه .

فما إن أقدم أدهم على محاولته الخطيرة ، حتى كشف أمره وطرد من البيت الكبير ، فترك الناي وبدأ يتوكأ على إحدى العربات يبيع الخيار ، وراح يردد لنفسه : لا شيء حقيقى في هذه الدنيا . كما راح يخاطب أباه العظيم : لماذا كان فضيك كالنار تحرق بلا رحمة ؟ لماذا كان كبرياؤك أحب إليك من لحملك ودمك ؟ وكيف تنعم بالحياة الرغيدة وأنت تعلم أننا نداس بالأقدام كالخشرات ؟ والعفو واللين والتسامح ما شأنها في بيتك الكبير أيها الجبار ؟ ثم رأى من الحكمة نسيان الماضي وإن كان « ليس لنا من زمن غيره » فهو لا يفتأ يقارن بين الحال في البيت الكبير والحال الراهنة قائلاً : إن العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، كنت في الحديقة أعيش ، لا عمل لى إلا أن أنظر إلى السماء أو أنفخ في الناي . أما اليوم فلست إلا حيواناً أدفع العربية أمامى ليل نهار في سبيل شيء حقير نأكله مساء ليلفظه جسمى صباحاً ، العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، الحياة الحققة في البيت الكبير ، حيث لا عمل للقوت ، وحيث المرح والحمال والغناء . ولا تملك أيممة إلا أن تقول : ربما كان العمل لعنة ، ولكنها لعنة لا تزول إلا بالعمل .

وتتوارث الأجيال هموم الآباء والأجداد ، فها هو ذا الجيل الثانى « قدرى وهمام » أحدهما يرى العمل لعنة من لعنات الدهر ، والآخر يود لو يعرف أمر الوصية التى تسببت في هذا الشقاء كله . فالقضيتان قائمتان معاً ومتجاورتان أو هما وجهان لعملة واحدة . فإرادة المعرفة والسيطرة على أسرار المجهول ، تمضى جنباً إلى جنب مع إرادة التحرر من أسر العذاب اليوى من أجل اللقمة . لذلك يأسى همام أسى مريراً وهو يحدث نفسه : « ستفرح أى يوم تلد هذه العنزة ولكن ميلاد

إنسان قد يحىء بالكوارث ، فوق رؤوسنا لعنة من قيل أن نولد ، وأعجب عداوة التي لا تجد لها من مبرر إلا أنها بين أخوين ، إلى متى نعانى من هذه الكراهية . ولو نسى الماضى لاتبج الحاضر ، ولكننا سنظل نتطلع إلى هذا البيت الذى لا عزة لنا إلا به ولا تعاسة إلا بسبب منه .

وذاث يوم أوصل الجبلوى فى طلب همام من الحلاء حيث يأوى مع والديه ، فما إن عاد همام من عند جده حتى تأججت نيران الغيرة فى صدر قدرى ، ووقعت أول جريمة قتل فى التاريخ ، فقد اغتال قدرى شقيقه همام فى قلب الصحراء ودفنه بين أحشائها . لهذا ردد أدهم بحق أن الحياة أيضاً أظفح من الموت . خاصة وأن قدرى هرب بعدئذ كما هربت هند ابنة إدريس ، وأصبح للجبلوى العظيم حفيدة عاهرة وحفيد قاتل . .. على أن أدهم - وهو يقرع بكلتا يديه هاوية اليأس - فرجى بأنه يسمع صوتاً يناديه ، صوتاً خيل إليه أنه يعرفه ، صوتاً كان يطلب إليه أن يذهب لملاقة الجبلوى . وهناك سمع أدهم هذا الوعد الباهر : سيكون الوقف لنزيتك . وفى تواريخ متقاربة مات أدهم وأميمة وإدريس وعاد قدرى وهند ومعهما أطفال . وانتشر العمران بفضل أموال الوقف . ومن هؤلاء وأولئك جاء أبناء حارتنا .

إن هذا المدخل الفنى لرواية « أولاد حارتنا » ، يثير قضية الحقيقة الجزئية والحقيقة الكلية عند تعجب محفوط . فأدهم فى دقائق حياته اليومية ، فى رغبته المائعة للتعرف على ما تطوى عليه الوصية المغلقة ، وفى خروجه من البيت الكبير إلى الحلاء يبيع البطاطا والخيار ، وفى علاقته اليومية بشقيقه المطرود إدريس ، وفى علاقته بابنيه قدرى وهمام : فى هذه التفاصيل جميعها كان يمثل حقيقة جزئية تتراكم مع بقية الحقائق الجزئية الأخرى على طول الرواية ، لتؤدى فيما بعد إلى الحقيقة الكلية فى المدى اللانهاى . والحقيقة الجزئية التى يمثلها أدهم ليست هى المعرفة أو الحرية بالرغم من أنه هو مفتاح هذه القضية الرئيسية ، وإنما تمثل حياة أدهم فى البيت الكبير وخارجه ، أول معانى الحرية ، أو إحدى الخطوات إلى جوهرها . فلقد عرفنا أن الحرية هى العودة إلى البيت الكبير من ناحية ، وهى معرفة المصير من ناحية أخرى ، وكان أدهم هو الشجرة الأولى التى أضاءت لنا الطريق إلى هاتين الناحيتين ، أو هو الحقيقة الجزئية الأولى فى الطريق اللانهاى إلى الحقيقة الكلية .

ثم جاء تفسير الفنان للانقسام الأول في تاريخ البشرية معبراً عن معنى الحقيقة الجزئية في رواية « أولاد حارتنا » ، فالانقسام لم يحدث قط في البيت الكبير - مرآة المجتمع المشاعي في البدايات الأولى - وإنما حدث خارج جدران هذا البيت حيث الإحساس الجديد بالملكية الفردية يغزو قلوب البشر وعقولهم ويحدث لهم مصالهم واتجاهات سلوكهم وقيمهم فهكذا رسم نجيب صورة الحارة : بيت ناظر الوقف على رأس الصف الأيمن من المسكن وبيت الفتوة على رأس الصف الأيسر قبائله . أما أهل الحارة فمنهم البائع الجوال ، ومنهم صاحب الدكان أو القهوة ، وكثيرون يتسولون ، وثمة تجارة مشتركة يعمل فيها كل قادر هي تجارة المخدرات . لقد بدأت الكارثة على أثر اعتزال الجبلوى الحياة العامة ، فبالرغم من وعده لأدهم بأن الوقف سيكون لذريته ، إلا أن مأساة رهيبة بدأت حين استأثر أحد النظار بالربع . ثم اطمأن إلى حماية نفسه بنيت أحد الفتوات مقابل الإغداق على الفتوة وأسرته . وعمد الأقوياء إلى الإرهاب والضعاف إلى التسول ، والجميع إلى المخدرات . الفتوة وحده يعيش في بحبوحة ورفاهية ، وفوق هذا الفتوة الأكبر ، والناظر فوق الجميع ، أما الأهالي فتحت الأقدام . . وإذا عجز مسكين عن أداء الإتاوة انتمت منه فتوة حيث شر الانتقام ، وإذا شكأ أمره إلى الفتوة الأكبر أسلمه إلى فتوة حيث ليعيد تأديبه . فإذا سولت له نفسه أن يشكو إلى الناظر ضربه الناظر والفتوة الأكبر وفتوات الأحياء جميعاً . « وهذه الحال الكثيرة شهدتها بنفسى في أيامنا الأخيرة ، صورة صادقة مما يروى الرواة على أزمان ماضية . أما شعراء المقاهى المنتشرة في حارتنا فلا يروون إلا عهود البطولات متجنيين الجهر بما يخرج مراكز السادة ، ويتغنون بمزايي الناظر والفتوات ، يعدل لا نحظى به ورحمة لا نجدها وشهامة لا نلقاها وزهد لا نراه وفزاهة لا نسمع بها ، يقول أهالي الحواري حولنا يا لها من حارة مهيبة تحظى بوقف لا مثيل له .. ونحن لا نزال من الوقف سوى الحشرات ، ومن قوة فتواتنا إلا الإهانات والأذى . على ذلك كله فنحن باقون ، وعلى المهم صابرون . نتطلع إلى مستقبل لا ندرى متى يبيء ، ونشير إلى البيت الكبير ونقول هنا أبونا العتيذ ، ونؤى إلى الفتوات ونقول : وهؤلاء رجالنا ، والله الأمر من قبل ومن بعد » .

أعتقد أنه بات واضحاً - من هذا النص المطول - أن الحارة هنا هي مصر بعينها . فالرواي قد شهد أحداث الحارة وآسيا بنفسه ، وهو يشير على وجه

التحديد ، إلى ما دعاه بأيامنا الأخيرة التي لا تختلف عما تقوله الحكايات في أزمنة مضت . والحارة هي مصر بعينها ما دامت بقية الحواري تحسدها على ما جادت عليها به الطبيعة من « وقف » عظيم بالرغم من أن أهل الحارة لا يتمتعون به . والحارة هي مصر بعينها إذ الصبر هو شيمة أهلها والتواكل الغني من سماتهم الرئيسية .

والانقسام الأول إذاً هو التصور الطبقي للمجتمع . وليس الفتوات والناظر وبقية الأقوياء إلا الطبقة السائدة ودولتها وجهاز أمنها . وما المسؤولون إلا أغلبية الشعب المقهور . وهذه كلها ليست رموزاً غامضة في العمل الروائي ، وإنما هي تكاد مع رمزياتها أن تكون شديدة الوضوح والمباشرة . وتدرجت الرموز من البساطة إلى التركيب حين كان التصور الطبقي للمجتمع يتداخل مع تصور مساره الروحي ، فلقد تورط نجيب محفوظ منذ البداية في أنه أقام الوحدة الفنية في الرواية على ضوء التطورات الروحية الكبرى في حياة الإنسان من اليهودية إلى الإسلام . تورط لأن هذه التطورات ليست صدى موازياً تماماً للتطورات الاجتماعية . فبينما يؤكد الفنان أنه عاصر الأيام الأخيرة في الحارة ورأى أنها لا تختلف من حيث الجوهر عن الأيام الغابرة ، نراه يصوغ الوحدة الدرامية في الرواية على افتراض أن ثلاث حركات روحية كبرى قد أسهمت في تغيير الضمير والمجتمع الإنسانيين تغييراً بعيد المدى . ولا شك أن هذا التغيير قد حدث بالفعل ، وكان تغييراً كيفياً ، ولكنه لم يكن قط صدى حقيقياً للتغيرات الجذرية الحاسمة التي عرفها الواقع الإنساني عبر سلسلة طويلة من النضال الثوري والتقدم العلمي وغيرهما من عوامل الثورات الاجتماعية الشاملة في تاريخ الإنسانية . بل إن تصور الفنان لتطور الحارة على ضوء الحركات الروحية الكبرى ، انعكس على البناء الروائي بأن تجملت الشخصيات الثلاث الممثلة لهذه الحركات في قوالب متشابهة من ناحية ، وفي إطار المصادر الدينية من جهة أخرى .

وما نحن ذا نستقبل « جبل » رائد الممتعين إلى قضية الإنسان فهو يستمع إلى أنغام الأوتار في الحارة : تبدأ بتحية ناظر الوقف والفتوة زقلط وعند ذاك تحركت أمواج التمرد « فاتحج دعبس أحد أبناء الحارة على ما يردده الشاعر — نجيب محفوظ

يتخذ من الشعر والشعراء مثالا على ما يروج له الفن حول السلطة والسلطين - احتج دعس وراح يعلم أن سيد الناس يضرب الناس ويظلم الناس ويغتال الناس. آل حمدان تمرغوا في تراب القنارة والبؤس. فتوتهم يسير بينهم غتالا يصفع من يشاء ويأخذ الإتاوة ممن يشاء « لذلك فقد صبر آل حمدان واصطخبت في جهم أمواج التمرد » .

ويقع اختيار الفنان على ربيب نعمة الناظر ، أو نعمة زوجة الناظر على وجه أدق ، ذلك أن هذه السيدة كانت بمثابة الأم لجبل الذي ولد حقاً في حى حمدان ، ولكنها هى التى ربته وتكفلت به . ولعل الفنان هنا يريد أن يؤكد على ظاهرة قديمة في تاريخ الانهاء إلى قضية الإنسان ، تلك هى أن المنتمى غالباً ما يكون مرتبطاً بشيعة أو بأخرى ، بالفتة التى يعاديا فكره وضميره ورؤيته لحركة التاريخ. هذا الارتباط - أياً كانت درجته أو طبيعته - يصيب المنتمى في بداية انتمائه بحالة انقسام في الشخصية ، سرعان ما يلتئم في أتون النضال الثورى من أجل القضية التى نذر لها نفسه. لهذا بدا في وجه جبل وهو يخاطب سيدته بشأن آل حمدان أنه يعانى ألماً صادقاً ، ولكنه لم يردد في أن يقول بحزن واضح : إنهم يؤساء يا سيدنى رغم أنهم أكرم أهل الحارة أصلاً . شتت الحزن قلبه ، ومن عجب أن آل حمدان لا يحبونه ، فهم ينظرون إليه نظرة خاصة لطول ما فارقهم وعاش بين جدران الناظر . وهذه أيضاً إشارة رامية إلى أزمة المنتمى بين وضعه الأيديولوجى وارتباطاته الطبقية ، فالفتات المسحوقة لا تراه نقياً تماماً من رواسب الطبقة التى عاش فيها . وفي لحظات التأزم هذه يتضح انقسام الشخصية أكثر من ذى قبل « وجد جبل أنه ليس شخصاً واحداً كما توهم طوالى عمره ، ولكنه شخصان ، أحدهما يؤمن بالوفاء لأمه وثانيهما يتساءل في حيرة : وآل حمدان ؟ ! » ونظر إلى الشفق بعين لم تعد ترى إلا ما يكبر الصفو . أصوات تهتف به من النوافذ وهو مار : يا خائن يا لئيم . وأصوات تهتف به من أعماق نفسه : لن تطيب الحياة على حساب الغير . وجميع الأمور تجرى في الحارة على سنة الإرهاب ، فليس عجيباً أن يسجن ساداتها في بيوتهم ، وحارتنا لم تعرف يوماً العدالة أو السلام . الرجال سجناء في البيوت ، والنساء يتعرضن في الحارة لكل مسخرة « وأنا أمضغ المهانة في صمت . ومن عجب أن أهل حارتنا يضحكون ! علام يضحكون ؟ إنهم يهتفون للمتصر



أبياً كان المنتصر . ويهللون للقوى أيّاً كان القوى . ويسجدون أمام النبايت ، يدرسون بذلك كله الرعب الكامن في أعماقهم . غموس اللقمة في حارتنا الهوان . لا يدرى أحد متى يجيء دوره ليهوى النبوت على هامته . . بهذا الحوار الداخلي العنيف يربط نجيب محفوظ بين الحارة ومصر ، وبين الحارة والمتن . فالإرهاص لحركة الانتهاء هو اكتشاف مراكز الاستقطاب في الحركة الاجتماعية ، هو التعرف على مواطن العبودية والاستغلال ، هو الوعي بطرق التقيض في مأساة الخبز والحرية . فالتأكيد الملح على أزمة الديمقراطية في الحارة ، لا ينفصل مطلقاً عن التأكيد الملح على مأساة الجوع . فإذا أقبل الامتحان الأول لجبل في صورة فتوة يصارع أحد أبناء آل حمدان ، سارع جبل بالوقوف إلى جانب آل حمدان مهما أدى ذلك به إلى ارتكاب جريمة قتل . ويحسم جبل الصراع الداخلي في أعماقه بأن يتوجه إلى سيدته قاتلاً في يأس : سيدتى ، سأجد نفسى مضطراً إلى الانضمام إلى أهلى في سجنهم لألقى معهم مصيرهم . فقد أصيب الفتوات بالجنون حين ترامت إلى آذانهم أبناء مقتل زميلهم في الصحراء . ويؤكد جبل أن انتهاءه إلى أهل الحارة هو أشبه بالقضاء والقدر حين يقول لسيدته : « لا خيار لى . من العار أن أترك أهلى يبادون وأنا أنعم بظلك » . وعند خروجه من بيت الناظر أدرك صدى « الانقلاب » الذى جرى في حياته حتى إذا سئل في ارتياب من أحد أبناء آل حمدان ، أجابه جبل في هدوء : « إلى أعود إلى أهلى . . وأخذ جبل يعد العدة لكفاح طويل بدأ أول الأمر برحلة إلى الخلاء المجاور للحارة ، فتزوج وتعلم حرفة الحواة والتعابين . وعاد إلى الحارة وهو يفكر « هنالك سبيل إلى السعادة الشاملة » . ونجيب محفوظ يستمد الصياغة هنا من التجربة الموسوية الواردة في التوراة ، ولكنه يجرداها من ميثافيزيقيتها ويبقى منها على الجانب الرمزي الذى يوضح المراحل الثلاث في حياة المتنمى من الرفض للواقع الراهن ، إلى التمرّد عليه ، إلى الانتهاء ضده . كذلك يرمز هذا الجانب في جبل ورفاعة وقاسم على السواء ، إلى دور الفرد في التاريخ حين يقف هذا الفرد إلى جانب القوى الأكثر تقدماً . ولم يعد جبل يرى سوى « الأندى » رأس الاختصاب وزقزقة رأس الإزهاج ، ولم يعد أمام جبل إلا أن يتمثل قول عبدون — أحد أبناء آل حمدان — علام نخاف وليس هناك أسوأ مما نحن فيه ؟ وهو دستور الفتات الكادحة من الشعب التى لا تملك سوى قوة عملها ، فهى لن تخسر في النهاية سوى أغلّاها .

على أن الفنان كان حريصاً للغاية على توكيد معلم الشخصية الإنسانية في جبل ، فهو لا يلبث أن يكابد في أعماقه حينئذ أليماً إلى أمه ، وفي الوقت نفسه يمد يده إلى حمدان « للتعاهد في حماس وفي رجاء » ويدرك نجيب محفوظ أن كثيراً من حركات الانتهاء قد تمت في حدود النظام القائم ويرمز إلى مثل هذه المحاولات بما قام به جبل من تصميم على مقابلة الناظر والتفاوض معه . وعند سيده جهر بأن آله يعانون ذلاً ألين من الموت « جئت مطالباً بحقوق آل حمدان في الوقف وفي الحياة الآمنة » فلم يكن من الأفندي إلا أن وصف هذا المطلب بأنه خرافة . والحق أن السيدة زوجة الناظر لا تمثل سوى الجانب العاطفي من ارتباط جبل بالطبقة السائدة . أما الناظر وفتوته فيمثلان الجانب العملي أو الواقعي . لهذا وقعت أحداث الشر على آل حمدان ، ويفرمز الفنان دور المثقفين في المعركة حين يصبح جبل بأحد الشعراء « تروون حكايات الأبطال وتغنون على الرباب فإذا جد الجلد تهقرتم إلى الجحور وأشتم الردد والمزيمة ، ألا لعنة الله على الجبناء » ولكن جبل لم يكن وحده ، أيده كل رجل وأيده كل امرأة . وبدأت ثعابين جبل تعرف طريقها إلى بيوت الفتوات حتى وصلت بيت الناظر فاستغاثت زوجته بجبل فقد بلغها أنه يستطيع أن يطرد الثعابين ويحول بينها وبين أن تلدغ أحداً . وأخذ جبل التعهدات على الناظر والفتوات بأن تتم الحارة بسابق عهدها السعيد فوافقوه وهم يدبرون فيما بينهم خطة لإبادة آل حمدان . ولم يكن هؤلاء بمعزل عن الإشاعات ، فتجمعوا في مكان وراء إحدى البوابات وحفروا كميناً لعصابة الفتوات فما إن أقبلت بهاراتها حتى سقطوا جميعاً في الهوة العميقة وراحت دماؤهم ترسم علامة الاستسلام الأبدي . ودخل حي حمدان مرحلة جديدة من تاريخه بزعامة جبل ، بل إن الحي أصبح يدعى بحي جبل . واكتشف الجميع أن جبل التقي بالجبلاري في الخلاء ، وهو الذي حثه على استرداد حي آل حمدان . وتولى جبل إدارة الوقف ليحقق حلم أدم في ألا يكون ثمة عمل للإنسان سوى الغناء . وأحصى جبل ما في كل أسرة من أنفس ووزع الأموال بالتساوي فيما بينها « وحتى شخصه لم ينحصر بامتياز » وأرسي القيمة الروحية أو الأخلاقية التي تقول « عين بعين » . ثم يقول نجيب محفوظ « هذه قصة جبل ، كان أول من ثار على الظلم في حارتنا » .

أقول مرة أخرى : إن نجيب محفوظ تورط في صياغة قصة الحارة على ضوء الحركات الروحية الكبرى في حياة الإنسان . ذلك أن المقارنة — التي سيضطر إليها القارئ اضطراراً — بين جبل وموسى ، سوف توقع به بين برائن القروع الثانوية التي جاءت عرضاً في الرواية كشعب الله المختار الذي يقابل آل حمدان ، وقصة موسى مع فرعون وزوجه وبني إسرائيل . هذه التفاصيل التي لم تجئ في «أولاد حارتنا» إلا خضوعاً لصياغتها وفق الحركات الدينية الثلاث التي عرفها المنطقة . فبالرغم من أن الفنان كان يربط دائماً بين الحارة الأسطورة والحارة المصرية ، إلا أن طلالة الجحائب الأسطورية كانت تسهوى تخيلته الفنية فيستطرد في تلك التفاصيل التي قد تضلل القارئ . إلا أن لهذه التفاصيل وجهاً آخر هو التفسير الذي أضمره المؤلف في صياغة الأحداث ، فلم تكن ثمة معجزات ، وإنما هي أقرب إلى عمل الحوالة . وهذا هو المنهج الذي سيعالج به الفنان الحلقة القادمة من الرواية . إلا أن هذا المنهج بعينه هو الذي أصاب بعض الشخصيات الرئيسية بما يشبه الجمود ، لما بينها من تقارب شديد في المذمات والنتائج . ولم ينقد هذه الشخصيات من الجمود التام سوى اختلاف القضايا النظرية التي تناقشها . فبينما تناقش شخصية جبل إمكانية التغيير الاجتماعي في حدود النظام القائم ، تقبل شخصية رفاعة لتناقش إمكانية التغيير الروحي أولاً ، ذلك أن الوقف — يقول رفاعة — لا شيء ، والحياة السعيدة هي كل شيء ، ولا يحول بيننا وبينها إلا العفاريات الكامنة في أعماقنا . ويكاد رفاعة أن يرتدى ثياب المسيح كما هي في الإنجيل ، لولا بعض التعديلات الطفيفة التي أدخلها الفنان على البناء الروائي كأن تكون باسمينة زوجة رفاعة التي تخونه مع الفتوة ، هي المقابل لشخصية يهوذا الذي أسلم المسيح إلى أيدي جلاديه كما يقول الإنجيل . وكما جعل الفنان من جبل حاوياً يدخل الرعب في القلوب بقوة العلاقة الغريبة القائمة بينه وبين الثعابين ، كذلك رفاعة فهو يتعلم مسألة إخراج العفاريات من النفوس من «كودية زار» . وهكذا يصبح منهج المؤلف هو استعارة الهيكل العظمي للأسطورة ، ثم يكسوه بما لديه من لحم ودم يمثل وجهة نظره الفكرية . ونجيب محفوظ يرى من الناحية الفكرية ، أن المسيحية خطوة أكثر تقدماً من الموسوية من حيث الطريق إلى السعادة الشاملة للبشر . وهذه الفكرة ترد حسب نظرية ما تقول إن الأديان جميعها كانت مراحل تفرعية في تاريخ الفكر الإنساني . وبالرغم

من أن هذه الفكرة صحيحة بالنسبة للدين كالإسلام مثلاً ، إلا أنها لا تصلى مع المسيحية بالذات . فإذا كان المنطق الأساسى عند رفاة — أو المسيح — هو المنطق الميتافيزيقي فإنه يصعب القول بأن هذا المنطق من شأنه أن يغير المجتمع تغييراً ثورياً . فحين تصبح مملكتنا في السماء ، وعندما نطالب بأن نقاوم الشر بالخير ، وأن نحول خطنا الأيسر لن ضربنا على الخلد الأيمن ، لا يمكن أن تؤدي هذه المجموعة من القيم إلى تغيير المجتمع . ولا أشك لحظة في أن أفكاراً ثورية يمكن أن تبرز في مكان ما وزمان معين وتبش بها القوي السائدة فلا يدري بها التاريخ ، بينما تتاح الفرصة كاملة للكثير من الدعوات الرجعية أو السلبية — على أقل تقدير — لأنها هادئة أو تجاهلت أو أيدت الأوضاع القائمة . والمسيحية لم تكن قط النظرية الثورية للعبيد في ظل الإمبراطورية الرومانية ، فقد قامت الثورات حينذاك على أكتاف الوثنيين في الأغلب ، وانضم إليها الفقراء من المسيحيين كقوة مسحوقة لا كطائفة مسيحية . من هنا يتضح مدى التورط الذي انزلق إليه نجيب محفوظ عندما اتخذ من الحركات الدينية الكبرى إطاراً للبناء الروائي . فهذا الجزء الخاص برفاة لا يشارك في هذا البناء بنصيب ما، ذلك أنه يشبه جبل في مراحل استقبال الدعوة عن طريق اللقاء الحلوى مع الجلاوى ، ثم يختلف عنه في الاهتمام بالجانب الروحي من حياة البشر . ولكن هذا الاختلاف البين لم يجعل من رفاة شخصية روائية ترتفع إلى مستوى الضرورة فنحن مع قاسم سوف نستشعر هذه الضرورة في مستواها الأرفع . لهذا أقول إن الفنان لم يلجأ إلى خلق هذه الشخصية إلا لأنها ترادف الحلقة المسيحية من حلقات التطور الديني للإنسانية . ولكن هذا السبب اليتيم لم يبرره وجهة النظرية الفكرية للمؤلف من ناحية ، ولا البناء الروائي من ناحية أخرى . فهو على الصعيد الفكرى يريد أن يقدم الدين في مقابل العلم ، أو العلم كامتداد للدين في عصر جديد . وكان يمكن في هذه الحدود أن يكتب انعكاس إحدى الأفكار الدينية الكبرى — كالإسلام — على إحدى مراحل تطور المجتمع البشرى . فكانت مراحل التطور هذه ، تصبح هي العمود الفقري للرواية ، وما الدين أو العلم إلا المادة الخام التي يوزعها الفنان كمحاور فكرية للبناء الروائي . وهو على الصعيد الجمالي ، كان باستطاعته أن يمنح الرواية قدراً أكبر من الصراع الدرامي والتوهج والحرارة إذا خلت من الشخصيات والزوايا

والأحداث والمواقف المتشابهة أو المتقاربة . فالجزء الخاص برفاة لم يكن همزة وصل ضرورية بين جبل وقاسم ، كما لم يكن جبل أيضاً همزة وصل ضرورية بين آدم وقاسم .. فالحلث الجوهري الذى تلقيناه من آدم هو جوهر المأساة . فالعلاقة بين الإنسان والمصير هى علاقة مزدوجة بين الإنسان والمعرفة ، وبين الإنسان والحرية . هذه العلاقة تصطدم فى خط سيرها ، بسر هذا الوجود من جهة ، وبأزمة هذا المجتمع من جهة أخرى .. وهما يشكلان فيما بينهما مأساة الإنسان الضارية فى هذا الكون . ولم يكن جبل سوى المحاولة الأولى للتمرد ، وهو يهدد لقضية الانئاء الأصيلة فى وجدان البشر . غير أن القضية الفكرية ليست بحاجة إلى المنهج التاريخى فى تأكيدها خاصة إذا كانت الرواية هى البناء الفنى للقضية ، وخاصة إذا كانت الرواية تستخدم الصياغة الرمزية فى بنائها للقضية . لهذا كانت شخصية واحدة تمثل إحدى الحركات الروحية الهامة فى التاريخ — مثل قاسم — كافية تماماً لأن تمثل دور « الدين » فى قضية الدين والعلم التى يناقشها نجيب محفوظ بالتعبير الفنى .

قاسم يلتقى — أيضاً — بالجيلادى ، وهو يرى أن السعادة الصافية لا مسيل إلى وجودها إلا إذا توافرت للجميع ، كما يرى أن الحارة يجب أن تصير امتداداً للبيت الكبير . ويبدو واضحاً أن اللقاء بالجيلادى ، وأمنية البيت الكبير هى القاسم المشترك الأعظم بين الشخصيات الثلاث : جبل ورفاعة وقاسم . وهو قد يكون خلوة بالذات تعقب الرفض الحاسم للواقع المعاش ، واستعداداً لمرحلة الفرد فالانئاء إلى قضية الأغلبية الساحقة من أهل الحارة . والجيلادى ليس تجسيدا للمطلق أو للقضية الميتافيزيقية فقط ، وإنما هو يشترك أيضاً فى صياغة المشكلة الاجتماعية ، لأنه لا يمتلك « حجة المستقبل » أو المصير فحصب ، بل هو صاحب هذا الوقف أيضاً ، وقد وعد به للنorie آدم بالتساوى . لهذا فاللقاء الذى يميل إلى الشخصيات الروائية الثلاث أنه تم بينها وبين الجيلادى ، ليس إشارة ميتافيزيقية بقدر ما هو دلالة اجتماعية فى نفس الوقت . وقاسم بالذات لا يلتقى بالجيلادى ويمتنع إلى الخيال والأحلام والروحية كرفاعة ، أو التمتى بالسعادة لحنى بعينه من بين أحياء الحارة كما فعل جبل . إن قاسم هو الشخصية الوحيدة التى تلتقى بالجيلادى — فى صورة ما — ثم يختصص جهاده من أجل الحارة بأسرها ، لا عن طريقة النقاء

الروحي ، بل « لن نطهر حارتنا من القتوات إلا بالقوة » ، ولن نحقق شروط الواقع إلا بالقوة ، ولن يسود العدل والرحمة والسلام إلا بالقوة » وسيتم هذا عن طريق تقوية الأبدان والأرواح معاً .

لقد استفاد نجيب محفوظ إلى أبعد حد من تاريخ محمد والإسلام في صياغة الدعوة القاسمية . ولم يكن بحاجة مطلقاً إلى أن يفسر أموراً غيبية بمعادلاتها المادية . ذلك أن الإسلام في نضاله الثوري خلا إلى حد بعيد من غيبيات المسيحية . فالفنان هنا مقيد بالواقع التاريخي إذا كان ملائماً للصياغة الروائية من جهة ومناسباً للتفسير النظري من جهة أخرى . وهكذا كان هذا الجزء من الرواية هو أكثرها حيوية وقرباً من الدلالة العامة التي يرى إليها المؤلف . فالإسلام — بحق — كان تعبيراً ثورياً عن مرحلته التاريخية ، لأنه وقف بصلابة إلى جانب الفئات الكادحة من المجتمع في شبه الجزيرة العربية ، فلم يقدم خبزاً للبطن الخاوية وحسب ، بل قدم الخبز الروحي للقلوب الفارغة وقدم الخبز المادي للبطن ، في وقت واحد . وهذا هو السر في عظمة قاسم التي ترتفع به عن مستوى رفاة وجبل .

لم يقدم لنا نجيب محفوظ في التماذج الثلاثة سوى المتسمى المثال ، أو المتسمى المفترض ، أى أنه ينبغي أن يقدم لنا الانتهاء في صياغته النظرية . فالأحاسيس العفوية للمتسمى تتوزع بين الارتباط العضوي بالأغلبية المسحوقة ، والارتباط العاطفي بالمستغلين ، ثم تم حركة الانتهاء من خلال صراع ذاتي مرير بين العاطفتين ، فيرتبط المتسمى نهائياً بالأغلبية المسحوقة . والانتهاء في جوهره معركة مع القيم من أجل الارتباط بها ، أى من أجل العمل لتغيير القيم الفاسدة ، بأخرى تسهم في التطور الاجتماعي . أكد نجيب محفوظ — بلا ريب — على أن هناك رابطة دم بين حركات الانتهاء العفوي ( جبل ، رفاة ، قاسم ) والاختلاف الكيفي بينها وبين الانتهاء العلمي الذي سيرد ذكره الآن في الحديث حول عرفة وحشش . وهو حين يؤكد على رابطة الدم هذه ، إنما يجمع الحركات الثلاث في دائرة واحدة هي « الدين » لينطلق بعدئذ إلى دائرة أخرى هي « العلم » . فقد ناقش الفنان قضية الانتهاء في مستوياتها الثلاثة : المستوى الإنساني المطلق ، ومن هنا كان تحديده للمتسمى المثال ، النموذجي ، النقط ، أى المتسمى المفترض . والمستوى العربي الذي ناقش بواسطته علاقة المسألة الميتافيزيقية بالانتهاء الاجتماعي . إذ تصادف أن الحركات الدينية

الكبرى نشأت وترعرعت في هذه المنطقة العربية ، مما تسبب في الكثير من الآثار الحضارية البعيدة المدى . فالحضارة العربية المعاصرة بإنسانها العربي الحديث ، يحملان العديد من معالم الحركات الروحية الكبرى التي ولدت في أرضنا ، ولهذا فثمة اختلاف كئيف خطير بين المتمدن العربي الذي لا يتجاوز أسوار حضارته ، والمتمدن العربي الذي يعيش في عصر العلم ، في قلب الحضارة الإنسانية للقرن العشرين . هذا المتمدن الجديد الذي لم يأخذ من الغرب إحساسه المأساوي الحاد بعث الوجود ولكنه طرح أرضاً كافة القيم الرجعية التي تحول بينه وبين أن يتجاوز ماضيه وحاضره ، إلى حاضر الإنسانية المتقدمة ومستقبلها . المتمدن الجديد الذي يبنى أروع القيم الإنسانية المتمشية مع العلم . إنه المتمدن الاشتراكي المصري ، المستوى الثالث الذي يبلوره نجيب محفوظ في شخصية « عرفة » ليربط مرة أخرى بين الحارة الأسطورية والحارة المصرية . ورسم الفنان عرفة في إطار المتمدن المثال أيضاً ، ليقود المثقفين إلى الطريق المضيء في تلك المرحلة السوداء . أى أن عرفة هو اتجاه السهم الذي يشير به نجيب محفوظ إلى الانتهاء الثوري الصحيح . ومن اسم عرفة نستدل على تلك الآية الجديدة التي تقودنا في طريق الثورة ، آية المعرفة . ومن حرقه صاحب الاسم — السحر — نستدل على مادة هذه المعرفة ، وهي القوانين العلمية المضصرة في المجتمع والطبيعة على السواء . ومن قصة عرفة مع الحارة نعلم أن الوعي بالقوانين العلمية هو الطريق إلى الحرية ، وأن الحرية هي إشباع احتياجات الإنسان المادية والروحية . وعلى التقبض من جبل ورفاعة وقاسم ، لا يلتقي عرفة مع الجبل في انخلاء قبل أن يبدأ انتماءه إلى قضية الحارة المعبدة . إنه يقبل على الحارة ولا أحد يعرف له أباً ، ذلك أن العلم الذي يرمز إليه لم يكن إحدى حلقات الانتهاء العقوي في سلسلة جبل ورفاعة وقاسم ، وإنما العلم مستوى كئيف جديد . والمستوى الكئيف الجديد لا يرفض التراث القديم ، بل يضيف إليه . والحلقة الأخيرة في التراث القديم — وكان يمثلها قاسم — كانت تلح على نقطتين : الأولى عبر عنها في حديثه الداخلي عن الجبل « طعن في السن وخفت خشيته كهذه الشمس المائلة نحو الأفق . أين أنت وكيف أنت ولم تبدو وكأنك لم تعد أنت » وهذه هي المسألة الميتافيزيقية . ثم لنسمعه يخاطب أبناء الحارة جميعاً « راقبوا ناظركم فإن خان اعزلوه ، وإذا نزع أحلكم

إلى القوة اضربوه ، وهذه هى المسألة الاجتماعية . جاء عرفة لا يجيد عمل الحواة كجبل أو لإخراج الغاريت كرفاعة أو المارك كقامم . جاء عرفة وهو يجيد الإحساس بمأساة الحارة من زاويتين : الأولى هى « القوى المجهولة » التى يشوق للاتصال بها وامتلاكها إن استطاع ، والثانية أن الغناء ليس هو الهدف الأخير « تصور أن يمضى العمر فى فراغ وغناء ؟ هو حلم جميل ، لكنه مضحك .. الأجل حقاً أن نستغنى عن العمل لنصنع الأعاجيب » . وليس الانتهاء إلى قضايا الآخرين أمراً لا علاقة له بالذات ، فلا بد أن يوجد الدافع الذاتى للفرد حتى يكون ثمة همزة وصل بينه وبين المجتمع الذى يتاضل من أجل سعاده . لهذا كانت قصة الحب التى تربط بين عرفة وإحدى بنات الحى الذى يسكن بدروماً فيه ، كانت بمثابة الشرارة التى أوقدت بين ضلوعه نيران الرفض للواقع ، فالتزم عليه ، ثم الانتهاء إلى قضاياه . وقصة الحب هذه ليست إلا تجسماً فنياً للدافع الذاتى المشتعل فى حنايا المتنى ، « حقاً ما أنا بفتوة ، ولا برجل من رجال الجبلوى ، ولكنى أملك الأعاجيب فى هذه الحجرة ، وفيها قوة لم يحز عشرها جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين » . ومن هذه النقطة يبدأ عرفة رحلة تمرده على الفتوات والجبناء والحكايات عن بطولة جبل ورفاعة وقاسم « سيفى الشاعر وتستيقظ الفرز يا حارة الحشرات » .

إن عملية الرفض للواقع تزواج بين المأساة الميتافيزيقية والمشكلة الاجتماعية تزواجاً يبلغ درجة الالتحام ، فهكذا يصبح عرفة « كل مغلوب على أمره يصبح كما صاح المرحوم أبوك يا جبلاوى » ولكن هل سمعت عن أحفاد مثلنا لا يرون جدهم وهم يعيشون حول بيته المغلق ؟ وهل سمعت عن واقف يبعث العابثون بوقفه على هذا النحو وهو لا يحرك ساكناً ؟ . فالتشك من أولى سمات الرفض للجانب الميتافيزيقى ، كأن يقول عرفة : لم أسمع عن معمر عاش طول هذا العمر . فإذا قيل له : إن الله قادر على كل شئ ، أجاب فى ثقة أن السحر أيضاً قادر على كل شئ ، وقد يتمكن يوماً من القضاء على الفتوات أنفسهم ، وتشديد المبانى ، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا . فإذا قيل له : إن قاسم حقق العدالة فى زمن قصير بغير السحر ، أجاب فى اعتداد أن عدالة قاسم سرعان ما ولت ، أما السحر فأثره لا يزول . غير أن السحر لن يوقى أثره الحق إلا إذا كان أكثرنا سحرة ، ولن يتأتى ذلك



إلا إذا تحققت العلاقة أولاً ، إذا استغنى أكثرنا عن الكد ووافروا على السحر .

هذا المنهج في التفكير يخطف عن منهج كاتب آخر كتوفيق الحكيم . فالعالم عند نجيب محفوظ هو المنهج العلمى فى التغيير الاجتماعى . والتغيير الاجتماعى وحده هو الذى يتيح الفرصة لجميع البشر أن يكونوا علماء . أما توفيق الحكيم فى « الطعام لكل قم » فيفهم الموضوع على نحو آخر . العلم عنده هو العمل لا المنهج ، فالعلم المعلى هو الذى سيحول طاقات الطبيعة إلى غذاء بأرخص التفتقات ، فيقضى على الجوع . هذا المنهج فى التفكير يتجاهل تماماً الخريطة الطبقية للمجتمع . لهذا لا يفكر فى أن حل أزمة المجتمع يجرى أولاً عن طريق الحل الاشتراكى للأزمة الاجتماعية ، ثم يتبع هذا الحل أن تصبح الغالبية علماء تعارب الجوع أو الفقر كجزء من خطتها فى السيطرة على الطبيعة . إن فهم نجيب محفوظ للقضية فى إطارها الصحيح هو الذى قاده إلى أن يجعل من عرفه - العالم الساحر - متنبئاً ثورياً إلى جانب الغالبية المسحوقة من أهل الحارة . لكن الجبل لاوى لم يعهد إليه بشئ . وهو لا يبدو كبير الثقة بالجبل لاوى ولا بما تحكى الرباب . ومن المؤكد أنه بات يعطى السحر من جهده ووقته أضعاف أضعاف ما يتطلبه الرزق . وإذا فكر جاوز تفكيره شخصه وأسمرته إلى مسائل عامة لا يعنى بها أحد ، كالحارة والفنونة والنظارة والوقف والربيع والسحر .. أريد أن أطلع على الكتاب الذى طرد بسببه أدهم إن صدقت الحكايات ؟ لا أدرى ما الذى يجعلنى أؤمن بأنه كتاب سحر وأعمال الجبل لاوى فى الخلاء لا يفسرها إلا السحر لا العضلات والنبوت كما يتصورون . ليس غريباً على مجهول الأب أن يتطلع بكل قوته إلى جده ، وحجرى الخلفية علمتى ألا أؤمن بشئ إلا إذا رأيته بعينى وجربته بيدي ، فلا محيد عن الوصول إلى داخل البيت الكبير ، وقد أجد القوة التى أنشدها ، وقد لا أجد شيئاً على الإطلاق ، ولكننى سأبلغ برأ هو على أى حال خير من الحيرة التى أكابدها . ولست أول من اختار المتاعب فى حارتنا . كان بوسع جبل أن يبق فى وظيفته عند الناظر ، وكان بوسع رفاة أن يصير نجار الحارة الأول ، وكان فى رسع قاسم أن يهنا بقمر وأملأها وأن يعيش عيشة الأعيان ، ولكنهم اختاروا الطريق الآخر .

لقد آثرت أن أقل هذا النص المطول حتى نكتشف معالم الرحلة المريرة التي قادت عرفة من الرفض إلى التردد فالإنهاء الثوري . كان عرفة قد نجح في صنع إحدى الزجاجات في معمله ، وهي تشبه القنبلة في آثار انفجارها . ولكنه بدأ الرحلة إلى البيت الكبير أولاً ، وأرجأ العمل مع القنوت والناظر مؤقتاً . وفي البيت الكبير لم يلتق بالجبلأوى ، وإنما اصطدم بمعلق أسود فتبادر إلى ذهنه أنه خادم الجبلأوى فسارع إلى قتله والعودة خلال الخندق الطويل الذي حفره من خارج السور إلى داخل البيت . ثم فوجئ بعدئذ بالحارة تنقلب رأساً على عقب فقد جاء من يصرخ قائلاً : لله الأمر ، من بعد العمر الطويل مات الجبلأوى . وهي أقرب إلى صبيحة نيتشة منها إلى صبيحة العلم . وغاص قلب عرفة في أمواج الحيرة ، فهو لا يدري إذا كان قد قتل الخادم أو سيده . ولم يعد له إلا أمل واحد هو إعادة الحياة إلى الجبلأوى . أو أنه ما دامت كلمة من الجدد العظيم كانت تدفع الطيبين من أحفاده إلى العمل حتى الموت ، فإنه ينبغي على الابن الطبيب أن يفعل كل شيء « أن يحل محله ، أن يكونه » . ولكن الناظر والقنوت كانوا لعرفة بالمرصاد ، فهم على يقين بأنه هو الذي تسبب في موت الجبلأوى . وهم على استعداد لإعلان هذه الجريمة لو أنه لم يرضخ لما يطلبون . لهذا كان على عرفة أن ينتقل من بدرومه الصغير إلى بيت فخم يقابل بيت الناظر ، لكي يعمل لحسابه . وهنا يحس عرفة أنه أصبح في المكان المعادي لأهل الحارة المعذبة . فيستكين قليلاً ، إلا أنه لا يبدأ في البحث عن مخرج . وفي هذه الأثناء يسأل عرفة : لماذا نموت ؟ وما جدوى ذلك كله والموت يتبعنا كالظلم ؟ ويهز رأسه في تسليم وهو يتمم : الموت يكثر حيث يكثر الفقر والتعاسة وسوء الحال . وإذا حسنت أحوال الناس قل شرهم ، فازدادت الحياة قيمة وشعر كل سعيد بضرورة مكافئته حرصاً على الحياة السعيدة المتاحة . وسيجتمع الناس السحرة ليتوافروا لمقاومة الموت ، بل سيعمل بالسحر كل قادر « هناك يهدد الموت الموت » . وفي هذه الأثناء أيضاً ، تأتي عجوز إلى عرفة تصرح له بأن الجبلأوى قال لها قبل صعود السر الإلهي : اذهبي إلى عرفة الساحر وأبلغيه عني أن جده مات وهو راض عنه ! وأكدت المرأة أن الجبلأوى لم يقتل وإنما مات موتاً طبيعياً بين يديها . ويدخل عرفة والناظر في معارك خفية وسافرة إلى أن يقول له الناظر مهدداً :

إذا رميتنا بزجاجة انتهالك عليك زجاجات . ولكن عرفة كان قد احتاط للأمر ، فكتب كل أسرار السحرية في كراسة صغيرة وأعطاها لمساعدته « حنش » الذى هرب بها على الفور . وسوف يعود يوماً بقوة لا تقاوم فيخلص الحارة من شركه . هكذا يجب عرفة وهو في طريقه إلى الاستشهاد . إنه لم يستطع أن يخون حارته ولا زوجته الرامزة إلى علاقته الحميمة بهذه الحارة ، لم يستطع وأثر أن يدفن حياً على يدى الناظر والفتوات بدلا من العيش المترف في حارة العذاب . وكانت رسالته قبل الموت هى : لا تخف . الخوف لا يمنع من الموت ، ولكنه يمنع من الحياة .. ولستم يا أهل حارتنا أحياء ولن تتاح لكم الحياة ما دمتم تخافون الموت . والغريب حقاً أن الحارة فرحت بمقتل عرفة لأنه فى نظرهم هو السلاح الذى أعطى الناظر والفتوات قوة جديدة واستبداداً عظيماً . وبدا المستقبل قائماً أو أشد قتامة مما كان بعد أن تركزت السلطة فى يد واحدة قاسية . غير أن الحارة سرعان ما علمت بحقيقة عرفة ، وكيف أنه هادن الناظر من أجل الحارة ، وكيف أنه أكب على أسرار السحر من أجل الحارة وتخليصها الأبدى من العذاب . وبالرغم من أن الناظر أخذ يوحى إلى شعراء الحارة بالتأكيد على مقتل الجبلاوى بيد عرفة ، إلا أن الناس تلقوا أكاذيب الرباب بفتور وسخرية ، وبلغ بهم العناد أن قالوا : « لا شأن لنا بالماضى ، ولا أمل لنا إلا فى سحر عرفة ، ولو خيرنا بين الجبلاوى والسحر لاخترنا السحر » وقعت الحقيقة من أنفسهم موقع العجب فأكبروا ذكراه ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء جبل ورافعة وقاسم . وقال أناس إنه لا يمكن أن يكون قاتل الجبلاوى كما ظنوا ، وقال آخرون إنه رجل الحارة الأول والأخير ولو كان قاتل الجبلاوى « وحدث أن أخذ بعض الشبان من حارتنا يتخفون تباعاً ، وقيل فى تفسير اختفائهم إنهم اهتموا إلى مكان حنش فانضموا إليه ، وإنه يعلمهم السحر استعداداً ليوم الخلاص الموعود . واستحوذ الخوف على الناظر ورجاله فبشوا العيون فى الأركان ، وفتشوا المساكن والدكاكين وفرضوا أقصى العقوبات على أنفه المحفوات وانهاوا بالعصى للنظرة أو النكتة أو الضحكة ، حتى باتت الحارة فى جو قائم من الخوف والحقد والإرهاب . لكن الناس تحملوا البغى فى جلد ، ولاذوا بالصبر واستمسكوا بالأمل ، وكانوا كلما أضر بهم العسف قالوا : لا بد

للظلم من آخر ، ولليل من نهار . ولزرين في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب .

• • •

عرفة إذن يمثل علاقة المنهج العلمي بكل من الطبيعة والمجتمع ، فهو يبحث عن المجهول ويكشف عن علاقة النسبي بالطاق ، ويحالم أزوة الإنسان الاجتماعية . ويقودنا عرفة إلى مجموعة من الملاحظات :

● فالعلم — أولاً — لم يقتل الجبلاوى ، بل إن الرواية تبدأ وتنتهى دون أن يتمكن المنطق العلمى المألوف من السيطرة على هذا الجزء الخفى من أسرار الطبيعة . وهذا يعنى أن نجيب محفوظ يرى أن « مشكلة الله » لا تدخل فى نطاق العلم أو منطقة نفوذه . وهو فى الوقت نفسه لا يعلق المشكلة فى مستواها الميتافيزيقى ، بل هو يؤكد أن الله مات ! وهى الحقيقة التى عاصرت العلم ، وإن لم تكن حقيقة علمية ! وهذا هو الفرق الكيفى بين عصور موسى والمسيح ومحمد وعصر العلم ، أو هو الاختلاف الجوهرى بين الدين والعلم فى محاولة الكشف عن مأساة الإنسان . فبينما يصبح المطلق أو المجهول أو الجبلاوى أو الله ، هو الجدار النفسى الذى يعتمد عليه البشر لحل أزمتهم فى عصر الدين . . يتهاوى هذا الجدار « من بعد العمر الطويل » لا بيد عرفة ( ! ! ) إشارة إلى انعدام فاعليته فى الواقع الإنسانى ، يتهاوى الجدار الإلهى ، لبدأ عرفة عصرأ جديداً يعتمد فيه الإنسان على نفسه بمعونة السحر أو العلم .

● كان العلم — ثانياً — منهجاً فى التفكير الاجتماعى ، فقد أيقن عرفة من أن الغالبية المسحوقة لن تستطيع أن تعيش حياتها فى ظل الناظر والقنوت والأثرىاء الآخرين ، بل عليها أن تناضل حتى تصل هى بنفسها إلى النظارة ، إلى السلطة . بهذا وحده يتحقق مبدأ العدالة الاجتماعية ، فإذا توافرت هذه العدالة أمكن لأهل الحارة ، أو للمجتمع الإنسانى ، أو لمصر فى ذلك الحين ، أن يصنعوا بأنفسهم الأعاجيب . فلن يكون « الغناء » هو الهدف النهائى كما ظن أدهم بل ستصبح « صناعة الأعاجيب » هى هذا الهدف المتجدد اللانهائى . المنهج العلمى إذن هو السبيل الثورى الوحيد أمام الطبقات الشعبية للوصول إلى السلطة وتسويد النظام

الاجتماعى العادل . وهنا النظام الاجتماعى العادل ، هو السبيل الثورى الوحيد الذى يتخلص عن الإنسان نير العبودية إلى الأبد ، ويتسع له المجال للخلق أو كما دعاه المؤلف بصنع الأعاجيب .

● لقد ماتت العائلة بموت جيل ، ثم بموت رفاة ، فبموت قاسم ، ولكنها لم تمت قط بموت عرفة ، أى أن العلم - ثالثاً - لا يموت ، فهو ليس علماً معمولياً - وقد قال الناظر لعرفة إنه يستطيع أن يرى عليه بدلا من الزجاجة زجاجات ! - وإنما العلم هو منهج ، هو طريقة رشيدة ، للحياة . لهذا سوف يعود حنش إلى الحارة ، بل سينهب إلى حنش أبناء الحارة الذين ينتفون منها تباعاً . ثم يعود الجميع لتخليص الحارة نهائياً من عصر العبودية . العلم - إذاً - هو الثورة . هو الثورة الاجتماعية ، بل هو الثورة الحضارية الشاملة التى سيشهد أبنائها عصر الأعاجيب . والمجهول الذى يؤمن به البعض ببارك هذه الثورة ، ما دام هذا المجهول هو اشتياق الإنسان الأبدى إلى مجموعة مجردة من القيم والمثل العليا ، واشتياقه إلى حل طلاسم الوجود . فهذه المرأة العجوز التى جاءت إلى عرفة وهمست له بأن الجبلارى مات وهو راض عنه ، إنما تمثل ضمير هذا الشعب الذى صاح بنفسه : لو خيرنا بين الجبلارى والسحر لاخترنا السحر . الشعب إذاً إلى جانب العلم ، إلى جانب الثورة ، إلى جانب التاريخ . حتى ذلك الجزء الخاص بتكوينه الروحى عبر آلاف السنين يقف إلى جانب هذه القيم جميعها تعبيراً صادقاً عن كونها هى بعينها مجموعة القيم المطلقة التى كانت تجلب اشتياقه إلى المجهول والمطلق . لهذا تصبح أمنية عرفة هى إعادة الحياة إلى الجبلارى ، فليس التعبير هنا مرادفاً لعودة الإيمان بالله . كلا ، وإنما هى الرسالة الحقيقية للعلم فى اكتشاف أسرار الكون ، وتحقيق مجموعة القيم المطلقة فى حياة الإنسان . إن مجرد التمسك بإعادة الحياة إلى الجبلارى ، هو اعتراف بموته . ولقد مات الجبلارى القديم ، المطلق بمعناه التقليدى الذى عرفته الأديان والفلسفات المثالية ، وبدأ عصر العلم صراعه الجبار مع الطبيعة والمجتمع على السواء ، مع الطبيعة ليحصل من جزئيات أسرارها على سرها الأكبر ، ومع المجتمع حتى يحقق القيم الإنسانية فى أرفع مستوياتها ، وعلى أسس راسخة من الواقع الموضوعى .

ومعنى ذلك ، أنه يتعين علينا أن نجيب عن هذا السؤال : هل كانت « أولاد حارتنا » صياغة روائية للمادية التاريخية والمنطق الجليلي ؟ يقول أحمد شريف الرفاعي في العدد ٤٥١ - ٢٣ يناير ١٩٦٠ من جريدة الأيام العننية في منتهى الثانية « إن مفهوم الواقعية عند نجيب هذه المرة هو الصديق القوتوغرافي . فنحن لم نتعود منه في قصصه السابقة أن يكون صادقاً . كنا نحس أنه فنان مخلص لفنه . . أما في " أولاد حارتنا " فنجيب محفوظ صادق ولهذا فهو لم يكن فناناً . فالقن هنا في الهامش أو خارج الهامش . وأنت تحس من قراءة الرواية أنه يكتب بأن يقوم بوظيفة مسجل بكلية أصول الدين أو كلية اللاهوت . يسجل وينقل بلا حذف وبلا إضافة . وأغلب الظن أنه لم يكن في استطاع نجيب محفوظ أن يتجنب الصديق القوتوغرافي وهو يعالج أقدس شخصيات في تاريخ البشرية . ولكن من شأن هذا الصديق القوتوغرافي إشاعة الجحود والبرود والخفاف في أحداث الرواية ، فالنعمة واحدة والإيقاع واحد عند كل من جبل ورفاعة وقاسم . فقد جعلوا على حب الخير لبس إلا . والفنوت كذلك على نمط واحد . لا نستطيع أن نفرق بين واحد وآخر . فهم جميعاً مطبوعون على النهب والفضى والانحلال . ولهذا فإن الذين قرءوا الرواية شعروا أن فكرة الصراع قد تساقطت من يد الأديب . ونحن نقصد الصراع الذي يدور في نفس البطل من الداخل فيدون الإشارة إلى هذا النوع من الصراع لا يستطيع القارئ أن يتجاوز مع أحداث القصة . والذي يمنع ظهور هذا التجاوب في رواية محفوظ هو تأليه الأبطال بدلا من تأنيسهم . . أى بدلا من جعلهم آدميين » .

والعلاقة بين هذه الإجابة وسؤال الذي طرحته قبلها ، هي الفرق بين تصورين للبناء الروائي في « أولاد حارتنا » . التصور الأول أنها تؤرخ لتطور المجتمع البشري ، والتصور الآخر : هو أنها تترجم كتب الدين الرئيسية : التوراة والإنجيل والقرآن ، وكلا المفهومين خاطئ من الأساس . فلربما نجد جانباً من تطور المجتمع في الرواية ، وربما نجد تفسيراً للأديان من جانب آخر ، ولكن تداولهما وافتراقهما لا يكون المحور الفكري أو الفني في البناء الروائي . أما المحور الفكري ، فهو كما قلت ، قصة الدين والعلم في خطوطها العريضة . قصة الدين والعلم في محاولة الإنسان تغيير مجتمعه . الصراع النفسى الذى يطالب به الناقد العدننى ، يمكن ملاحظته بسهولة في جبل ورفاعة وقاسم وعرفة . كان ارتباط جبل بزوجة الناظر ،

وارتباط رفاة بأمه ، وارتباط قاسم بزوجه .. كانت هذه الأشكال المختلفة من الارتباط تمزق نفوس أصحابها تمزيقاً نفسياً رهيباً . ولعل التشابه في الإطار العام بين حركة جبل ورفاعة وقاسم ، كان تشبيهاً مقصوداً من المؤلف ، لأنه يريد أن يقول إن هذه الحركات الثلاث - من حيث الجوهر - واحدة ، هي موقف الدين من التغيير الاجتماعي . أما في العلم فهو لم يكن محتاجاً لأكثر من عرقه وحش للتأكيد على أن ثمة فرقاً بين التغيير الديني والتغيير العلمي ، هو أن هذا الأخير لا يموت بموت الأفراد . لهذا كانت زوجة عرقه شخصية ضرورية تؤكد ارتباط العلم بالمجتمع ارتباطاً حياً دينامياً .

وعندما يكون ثالث الدين - العلم - المجتمع ، هو العمود الفقري في البناء الروائي ، فإن التطور الاجتماعي من عصر إلى آخر لا يصبح صياغة للمادية التاريخية أو المنطق الجلي . كما أن تفسير الحركات الدينية الثلاث تفسيراً جديداً لا يعتبر ترجمة فنية لما جاء في كتب الدين . في الحالة الأولى يلاحظ أن نجيب محفوظ تجاوز الماركسية ، فطرح ما تثيره من أسئلة تدخل في منطقة نفوذها ، وطرح ما لا تثيره من تساؤلات خارج هذه المنطقة . ولتجاوز هنا لا يعني الإضافة ، وإنما هو الاعتراف بها ، ثم الانشغال بقضية أخرى تؤرق الرؤية الفلسفية للإنسان العربي الذي عاش آلاف السنين في ظل حضارة غيبية . نجيب محفوظ يعضى مع سائر خطوة في أن الماركسية هي الصورة الثورية الوحيدة للعالم المعاصر ، ثم يختلف معه خطوات في أن الوجودية هي المنهج الصحيح لفهم الماركسية في ثورتها أو في الحيلولة دون تجميدها . وهو يعضى مع لوفافر خطوة في أن الماركسية المعاصرة تعاني أزمة حقيقية على أيدي المعممين من الداخل الذين أحالوها إلى مادية مبتذلة ، ثم يتركه وهو يسد الطريق أمام الحل الماركسي للأزمة .

نجيب محفوظ يستخدم البناء الرمزي المباشر في « أولاد حارتنا » ، ليقول : إن تراث المتنمي اليساري هو العلم ، بالإضافة إلى العصاة النقية لأكثر القيم تقدماً التي عرقها البشرية على مدى التاريخ . أما المتنمي الذي يتوقف عند حصيلة الحركات الروحية الثلاث ، فإنه في عصرنا يتجمد في قوالب حجرية تعوق حركة

المجتمع من الانطلاق ، لذلك فهو مثال المتمى العيني الذى يتحول للوقوف إلى جانب القوى المعادية لحركة التاريخ . وهذه الرواية — فى المستوى القنى — هى أشبه برؤيا تحليل الواقع بمزيجاته إلى حلم تجريدى . فلو أننا جمعنا الناظر والفتوات وأهل الحارة والجلابى وأدهم وإدريس ورفاعة وقاسم وجبل وعرقه وحنش .. لو جمعنا هؤلاء جميعاً فى لوحة واحدة ، أو فى عدة لوحات ، لاستطعنا أن نرسم لوحة تجريدية تستخدم جزئيات الواقع لتبنى كلاً غير واقعى ، ثم تصل عن طريق هذا الكل الرمزي إلى أعماق الواقع . الفتوات والنباييت والنهب والسلب ، جميعها جزئيات ترتبط بواقعنا أوثق الارتباط ، ولكن الإطار الميثولوجى الذى ارتدته هذه الجزئيات كان يستهدف أن يجعلها فى اتجاه واحد للسهم الذى يشير به نجيب محفوظ مرة أخرى . . إلى الواقع . إنه يلف ويدور من الواقع إلى الأسطورة إلى الواقع ، وهكذا حتى يصل إلى ما لم يستطع أن يصل إليه فى ظل أزمة الديمقراطية التى جعلته يتوقف بأحداث الثلاثية عند سنة ١٩٤٤ . إن « أولاد حارتنا » شكل اضطرارى ، وليس امتداداً أصيلاً لاتجاه نجيب الروائى . وليس تمهيداً لمرحلة جديدة من مراحل تطوره الروائى . وعندما نقول سمون دى بوفوار إن الرواية الميتافيزيقية إذا قرئت بشرف ، وكتبت بشرف ، أنت بكشف الوجود لا يمكن لأى نمط آخر فى التعبير أن يكون معادلاً له . ربما كانت تقصد مثل هذا الشكل الروائى الذى أتى به نجيب محفوظ فى « أولاد حارتنا » ، خاصة حين تستطرد فى قولها « إن الرواية الميتافيزيقية ، وهى بعيدة عن أن تكون ، كما زعم أحياناً ، انحرافاً خطيراً للفن الروائى ، هى على العكس ، كما يبدو لى ، وبمقدار ما تكون ناجحة ، أكمل لإنجازاً لأنها تبذل جهودها فى أن تلتقط الإنسان والأحداث الإنسانية فى علاقتها مع كلية العالم ، ولأنها هى وحدها التى تنجح فيما يفتق فيه الأدب الخالص والفلسفة الخالصة : تنجح فى إحياء ذلك المصير الذى هو مصيرنا ، والمدون فى الزمن والأبدية فى آن واحد ، بكل ما فيه من وحدة حية والثباس حى جوهرى »<sup>(١)</sup> .

ونجيب محفوظ حين يصوغ قضية الانتماء بين الدين والعلم والاشتراكية على هذا النحو الشامل فى علاقة الإنسان بالكون والمجتمع ، إنما يتجاوز تحدياته



السابقة لهذه العلاقة في المرحلة الأولى « القاهرة الجديدة ، خان الخليلي ، بداية ونهاية » والمرحلة الثانية ( الثلاثية ) إلى مرحلة ثالثة « أولاد حارتنا » ليست تسجيلاً لحركة الاستقطاب إلى اليمين أو إلى اليسار كما هو الحال في أدب المرحلة الأولى ، وليست رموزاً إلى الجانب الخفي من صراع المتنى المأزوم في المرحلة الثانية ، وإنما هي صياغة شاملة للمتنى النموذج حتى يقود الفكر اليسارى من خلال أزمة الانتهاء مع الحزبية . لقد أحس الفنان فجأة أن أزمة المتنى اليسارى دخلت مرحلة جديدة كفيفاً منذ انتهى من كتابة السكرية عام ١٩٥٢ إذ دخلت بلادنا بوتقة تجربة اجتماعية غريبة المعالم من حيث المظهر مما أدى باليسار إلى أن يتخذ منها مواقف خاطئة في الأغلب . وأعتقد أن وجدان نجيب محفوظ الشديد الحساسية كان أسبق من وعيه في بلورة «درجة الخطورة» القائمة على ضوء هذه المواقف . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى لم يعايش نجيب جزئيات الحياة اليومية للمتنى اليسارى حتى يصوغ أزمته في نفس الإطار التقليدى الذى عرفناه فيما سبق له من أعمال ، فكان لجوؤه إلى رسم المتنى المثل محاولة ذات وجهين : الأول هو الهروب من الصياغة الواقعية التى لن يتيح له الصلح أن يقدم عليها ، والوجه الآخر هو التأكيد على أزمة الحرية عملياً ، فالأعمال الرمزية من هذا القبيل هي تجسيد لمدى الانفصام بين الفنان والمجتمع والسلطة . ذلك أن نجيب محفوظ كان أول فنان عربى يقوم بتعرية فكرية كاملة للذات ، على الملأ . لقد سبق له أن قام بهذه التعرية في الثلاثية بواسطة عملية الإسقاط التى قام بها على شخصية كمال عبد الجواد . ولكنه هنا يقوم بعملية التعرية في مرحلة عالية من النضج الفكرى الذى يلزمه بتغيير جوهر الحضارة التى ينتمى إليها . أى أن هذا النضج أو هذه التعرية تدعوه إلى أن يشارك في ثقل المجتمع من عصور التخلف الحضارى والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم إلى عصر العلم والحرية والاشتراكية . وهذا ما تسبب في أن تنزعج قطاعات من الجماهير قبل السلطة ، وأن ينزعج الأزهر قبل السلطة . حتى إنه لم يحدث قط في تاريخنا الأدبى أن تقابل رواية بهذا الانزعاج الشديد الذى يؤدي إلى تأجيل نشرها حتى الآن<sup>(١)</sup> . ولعل مصدر الانزعاج الأول هو الشجاعة الأسطورية التى

(١) نشرت منه صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب في بيروت عن دار الآداب اللبنانية ،

ولم يسج بتوزيعها داخل معظم بلدان العالم العربى .

بدا فيها المؤلف وهو يعرى نفسه على الملأ تعرية كاملة . والمصدر الآخر الذى لا يقل عنه أهمية ، هو تعريته للمجتمع والحضارة التى يعيشها تعرية كاملة . والمصدر الثالث هو أن نبضات قلب نجيب محفوظ فى هذه الرواية كانت تلقى تجاوباً مع قلب المتسمى اليسارى المصرى فى ذروة الأزمة . فقد كانت الديموقراطية من أخطر معالم هذه الأزمة ، كما كانت المشكلة الاجتماعية من أخطر هذه المعالم أيضاً . وكانت الصورة النظرية أو المنهجية للموقف هى قضية القضايا فى هذه المرحلة . لهذا جاءت « أولاد حارتنا » الصياغة الفنية الوحيدة الصحيحة لهذه المرحلة ، غير أن هذا الشكل الاضطرابى الذى اتخذته « أولاد حارتنا » قد استفاد أغراضه من التجربة الأولى . فاللجوء إلى العموميات أو الكليات يستوعب القضية فى شمولها ، أى فى مختلف أبعادها وزواياها . كذلك لا يستطيع هذا الشكل أن يضيف جديداً إذا تكرر ، بل إنه معرض لأن يكرر نفسه . ولذلك أيضاً ، كان على نجيب محفوظ أن يبحث عن شكل جديد إذا كانت قضية الانثناء وأزمة اليسار هى القضية التى يود أن يظل مخلصاً لها . وعندئذ تجىء « اللص والكلاب » تقدم لنا الإجابة .

• • •

الرمز « فى أولاد حارتنا » غياب ظاهرى للواقع ، أما الرمز فى « اللص والكلاب » فهو مزيد من الواقع ، هو تكثيف الواقع وتركيزه . الرمز فى « اللص والكلاب » لا يكمن فى جزئيات صغيرة تعادل جزئيات مشابهة لها فى الواقع الخارجى ، كما أن الواقع فى « اللص والكلاب » ليس هو هذا الهيكل العظمى من الأحداث التى بدأت بخروج سعيد مهران من السجن وانتهت بمصرعه بين المقابر . . إن رمزية « اللص والكلاب » تكمن فى بنائها التعبيرية ككل خلال معادلته لواقع موضوعى شامل أى أن سعيد مهران ورؤوف علوان ونور وغيرهم من شخصيات « اللص والكلاب » مجرد أدوات تعبيرية فى يدي الفنان يصوغ بها عالماً كاملاً يرمز فى شموله إلى عالم كامل آخر . . فلا ينبغي أن نسقط إحدى أدوات التعبير هذه على إحدى جزئيات الواقع الخارجى ونقول إننا فسرنا ما تنطوى عليه من رمز ، لأنها بمفردها لا ترمز إلى شيء وإنما بتشابكها مع بقية أدوات الصياغة ، ترمز إلى كل شيء . هكذا نلتقى بنجيب محفوظ يحول القضية الشخصية التى نعرف عليها فى حياة سعيد مهران إلى قضية عامة . فبالرغم من أن أحداث « اللص والكلاب » — فى

خطوطها العريضة - قد حدثت فعلا في الواقع الخارجي ، إلا أن الفنان يضيف إلى هذا الهيكل العظمى من الأحداث ، دلالاتها العامة التي تتبثق من أرض الواقع الحى التي أنبتتها . فلم يكن محمود أمين سليمان - المرادف الواقعى لسعيد مهران - مجرد لص قاتل يحاول التأثير لشرفه . إن محمود هو الابن الشرعى للحظة الحضارية التي ظهر فيها . وعندما يقوم الفنان بتحويله من محمود إلى سعيد مهران إنما يضيف إلى اللحظة الحضارية التي ولدته ، وجهة نظره الخاصة في هذه القضية . فنحن لا نعلم أن محمود سليمان كان على درجة ما من الثقافة أو أنه كان على صلة ما بأحد رجال الثقافة ، ولكن نجيب محفوظ حين يستبدل اسمه بسعيد مهران ، إنما يستطيع القول بأن هذا الرجل ليس لصاً أو قاتلاً أو غير ذلك من صفات الجريمة التي يمكن إضفاؤها على شخصية سعيد على ضوء الأحداث المرافقة له ، بل إن سعيد مهران الذى عرف الثقافة عن طريق رؤوف علوان ، وعن طريق الثقافة والواقع عرف أن هناك فقراء وأغنياء ، وأن العلاقة بين الطرفين هى علاقة استغلالية . . سعيد مهران هذا لا يمكن أن نسلكه فى عداد المجرمين لمجرد أنه سرق أو قتل ، فهو فى سرقاته ورصاصاته إنما يصوغ لنا أزمة أكثر شمولاً منه ، تستمد قوتها من المناخ العام الذى عاش فيه ابتداء من رؤوف علوان ، المثقف الذى علمه مبادئ التمرد ثم خان هذه المبادئ ، إلى نور المومس التى أحبته فلم تخنه لحظة واحدة ، بينما كانت هى الإنسان الوحيد من بين الملايين الذى يعرف مكانه دون أن يدرك البوليس .

تبدأ « اللص والكلاب » فى لحظة نموذجية ، هى لحظة خروج سعيد مهران من السجن . وهى لحظة منحوتة من الزمان الداخلى للشخصية . فنحن لن نرافق سعيد من بوابة السجن إلى بيت الشيخ على الجحندى إلا لترافق مختلف الحلول التى لجأ إليها حتى يتجاوز أزمته . كذلك فنحن نرافق زمانه الداخلى حتى نضع أيدينا على معالم هذه الأزمة . الزمان الخارجى يقول إنها أولى ليالى الحرية ، وزمانه الداخلى يقول « وحلى مع الحرية » . والحرية إذن هى الدعامة التى يمكن أن نستند عليها ونحن ننزغ شيئاً فشيئاً إلى عالم سعيد مهران . إن هذه الدعامة تقودنا إلى الشخصية الثانية فى هذه الرواية ، شخصية رؤوف علوان ، فنحن - والفنان معنا - لن نتوقف كثيراً عند الأحداث التى وقعت فى عطفة الصيرفى ، أحداث نبوية الزوجة

التي باعت زوجها ، وعليش الذي باع صديقه ، واليبت الصغيرة التي أنكرت أباه .  
 لن نتوقف عند هذه الأحداث فهي ليست إلا إشارات سريعة إلى تعقد العالم  
 الخارجى الذى يستقبله سعيد مهران فور خروجه من السجن ، فهو لم يعد زوجاً  
 ولا أباً ولا صديقاً ، لقد خانه الجميع . ولكن خيانة هؤلاء تبدو لنا وكأنها شيء  
 محتمل ، يمكن فهمه وتبريره ، بل إن هذه الشخصيات تبدو كأنها ظلال تأتية للواقع  
 المرير الذى يتنسم سعيد مهران نسائمه ، وهو وحده مع الحرية . ذلك أن هذا الواقع  
 الخائن ، ليس إلا عبداً لخianات أكبر وأخطر ، بل إن خيانة هذا الواقع ليست  
 إلا صدى للخيانة الحقيقية . أى أن حرية سعيد مهران التي يستشعر وحدته معها ،  
 هي الإحساس العميق بعبودية الآخرين . لهذا فخياناتهم هي تجسيم لبشاعة الواقع  
 الذى يعيشونه ، وهم — لذلك — لا يتحملون النصب الأوفر من المسئولية . وهم  
 — لذلك — معذرون إلى حد كبير . ونحن لن نتوقف عندهم كثيراً ، وإنما سنتوجه  
 مباشرة إلى الجانب الآخر في قضية الحرية التي يحس سعيد مهران بوحده معها ،  
 سنتوجه إلى رؤوف علوان . ولم يكن رؤوف علوان فيا مضى إلا محرراً بمجلة  
 النذير « مجلة منزوية بشارع محمد على ، ولكنها كانت صوتاً مدوياً للحرية » أما  
 الآن فلم يبق من الشخص القديم إلا ظل صورته . وسعيد يرى حياته امتداداً  
 لأفكار هذا الرجل الضاحك في التليفون ، « فلماذا كان قد خانها فالويل له ... »  
 ويتضح لنا أن لفظة الخيانة هنا لها رنين مختلف تماماً عند ما تجيء بشأن نبوية  
 أو عليش « ذلك أن كل خيانة تهون إلا هذه ، يا للفراغ الذى سيلتهم الدنيا » .

معركة « الخيانة » إذاً ، هي معركة سعيد مهران مع القيم . وقيمة القيم التي  
 تدور حولها المعركة هي الحرية . يجب أن نتذكر هذه النقطة مراراً ، سوف نلتقي  
 بالفاظ كهذه : العزلة ، النفي ، الرحلة ، الاغتراب ، مما قد يؤدي البعض إلى  
 حسابها من صفات الإنسان اللامتنى ، ولكننا إذا انطلقنا في بحثنا عن حقيقة  
 سعيد مهران من أن قضية الحرية والخيانة ، هي قضية القيم ، في حياته لأيقنا أن  
 العزلة والنفي والاغتراب قد أصبحت من صفات المتنى المأزوم في غياب الحرية ، ذلك  
 أن عالم اللامتنى هو عالم بلا قيم . إن « اللص والكلاب » هي الرواية التالية لأولاد  
 حارتنا مباشرة ، فبعد أن قدم لنا الفنان « المتنى المثال » ليقود المتنى اليسارى إلى  
 الطريق الصحيح ، رأى أن أزمة الحرية ما تزال تتطلب اللقاء المباشر الذى يحدد

أزمة الممتنى في مرحلة جديدة . كانت مرحلة كمال عبد الجواد هي التناقض الحاد بين الفكر والسلوك الذي يولد السلبية ، أما مرحلة سعيد مهران فتقول شيئاً جديداً .

خرج سعيد من السجن ليرى صورة جديدة من رؤوف علوان . لقد أصبح من سكان القصور التي كان يحاربها فيما مضى ، ولهذا ينصح سعيد بالبحث عن عمل ، ولم يعد يقول له : في إحدى يديك امسك كتاباً وفي الأخرى امسك مسدساً . وأعتقد أن نجيب محفوظ يستخدم هنا منهجاً تعبيرياً سبق أن تعرفنا عليه في الثلاثية ، وهو أن يعبر عن الجوانب الخفية في نفس البطل بتجسيدها في شخصيات منفصلة عن كيانه هذا البطل . فعندما يقول سعيد « تخلفني ثم تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد في شخصي » كى أجده نفسي ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل « نحس أن تكوين سعيد الجديد ، يضم في أصوله ملائح رؤوف علوان القديم ، ثم نصل إلى أن الانقسام التراجيدي الذي تعاني منه شخصية سعيد هو التفرق بين القديم والجديد . إن رؤوف صاحب « العقل » و « التاريخ » ، هو « الفيلسوف » كما يدعوه سعيد ، وهذا هو الجانب الذي يحتفظ به بين أضلعه قبل دخوله السجن ، أما الآن « أتدفع بي إلى السجن وتب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا ، أنسيت أقوالك الماثورة عن القصور والأكواخ ، أما أنا فلا أنسى » . . أي أن دخوله السجن من حيث الجوهر لا علاقة له بخيانة نبوية وعليش ، وإنما هو يرتبط بمجموعة القيم التي استودعها رؤوف في كيانه سعيد وروحه . مجموعة القيم التي كانت تعطيه السلاح للجهاد لا للاغتيال وراء هذه الهضبة التي تقوم عليها القهوة كان فتية يتدربون على القتل بثياب رثة وضماير نقية . وساكن القصر رقم ١٩ كان على رأسهم . يتمرن ويلقي بالحكم : المسلس أهم من الرغيف يا سعيد مهران . المسلس أهم من حلقة الذكر التي تجري إليها وراء أريك . وذات مساء سألك : سعيد ، ماذا يحتاج الفتى في هذا الوطن ؟ ثم أجاب غير منتظر جوابك : إلى المسلس والكتاب ، المسلس يتكفل بالماضي والكتاب للمستقبل ، تدرب واقرأ ! . . ليس رؤوف علوان إذن مجرد صديق انتهزى خان ماضيه المكافح بالحاضر اليراق ، هذا هو الوجه المباشر لشخصية رؤوف ، ولكنه على الوجه الآخر هو أحد الجوانب الخفية من شخصية سعيد ، إذ امتزجت قيم رؤوف بنفسه امتزاج المعاناة ، حتى أصبحت شخصية

واحدة . هي شخصية منقسمة حقاً ، تعاني مرارة الصراع المائل الذي أحدثته التجربة الجديدة ، تجربة اللص والكلاب . فعندما امتدت يد سعيد إلى السرقة للمرة الأولى ، قال له رؤوف : يرافو اكى يتخفف المختصبون من بعض ذنوبهم ، إنه عمل مشروع يا سعيد ، لا تشك في ذلك . وعندما يتخذ سعيد « مبادئ » رؤوف ، فهو ليس فوضوياً من أولئك الذين عرفهم بعض الحركات السياسية في أوروبا ، بل هو تجسيم لأزمة المنتمى العربى في مصر حين تعزله اللاديموقراطية عن جماهير الشعب ، وحين تعزله اللاحرية عن التنظيم السياسى المتكامل . . فهو يتحول حينئذ إلى إحدى مستويات التمرد السطحي الساذج ، الذى يعتمد أساساً على البطولة الفردية . وقد بدأ قال رؤوف علوان « إن نوايانا طيبة ، ولكن يتقصنا النظام » . وتقوده البطولة الفردية إلى الاغتيال العفوى فلا يصيب أعداءه ، بل يقتل أناساً لا ذنب لهم ولا جريمة ، ومن أحماق قلبه الممزق يصرخ في صمت « من أنت يا شعبان ؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفى . هل لك أطفال ؟ هل تصورت يوماً أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك ؟ هل تصورت أن تقتل بلا سبب ؟ أن تقتل لأن نبوية سليمان تزوجت من عlish سدره ؟ وأن تقتل خطأ ولا يقتل عlish أو نبوية أو رؤوف صواباً ؟ وأنا أقاتل لا أفهم شيئاً ولا الشيخ على الجندى نفسه يستطيع أن يفهم . أردت أن أحل جانباً من اللغز فكشفت عن لغز أغمض ، ثم يتمم في حسرة وحزن وأسى عميق : يا ضيعة الرصاص في الصدور البرينة ! هذا الموقف يشلنا مرة أخرى إلى المقارفة بين أزمة المنتمى وأزمة اللامتنى ، ذلك أن معركة سعيد مع القيم هي معركة المنتمى مع قيم فاسدة يريد أن يستبدلها بقيم صالحة ، غير أنه في ظل الأزمة التى يعانها يصارع هذه القيم بمنطق المتمرد البعيد عن الثورة . وهذا هو الفرق بين سعيد مهراڤ وميرسول في « الغريب » عند أليير كاي . ميرسول يصيب من غريم صديقه مقتلًا بلا هدف ، تماماً وكأنه يلعب الشطرنج . بل إن قصته مع صديقه لم تتم على أساس مجموعة من القيم المشتركة بينهما ، وإنما يقبل ميرسول هذه الصداقة لمجرد أنه ليس هناك ما يحتم رفضها . ولقد كانت هذه الصداقة التى تمت بطريقى المصادقة هي الأساس الموضوعى لمجموعة من الأحداث التى أدت بميرسول أن يقتل الشاب العربى . فلم تكن جاذبة القتل ( ولا أقول الجريمة ) من الخطوط الرئيسية أو الفرعية في خريطة ميرسول ، فهو يعيش حياته بلا خريطة على الإطلاق ،

حتى إذا ماتت أمه أو تعرف على ماري أو توجه إلى المحكمة أو ذهب إلى السجن أو تشاجر مع القسيس في الزنزاة . . لا يستشعر في أى من هذه الأحداث قيمة ما تلدهه إلى التمسك بها أو رفضها. إنه لا يرى أية حقيقة في أى شيء ، فكل شيء لديه سواء . وهذه هي نظرة كافي في كتابه عن الإنسان المتمرد فهو يقول إن الشعور بالعبث حينما نزع أنه يمكن أن نستخلص منه قاعدة للسلوك ، يجعل القتل عملاً ليس له ما يؤيده أو ما ينافيه ، وبالتالي عملاً ممكناً ، فإذا كنا لا نؤمن بشيء ، وإذا لم يكن هناك معنى لأى شيء ، وإذا كنا لا نستطيع تأكيد أية قيمة ، أصبح كل شيء ممكناً ولا أهمية لأى شيء . لا يعود هناك ما يؤيد وما ينافي ولا يكون القاتل على خطأ أو على صواب . في وسعنا حينئذ أن نهجم المحارق ، كما في وسعنا أن ننظر أنفسنا لتلعنا بالهذومين . وتكون الرذيلة والفضيلة مجرد صدقة ، أو مجرد نزوة . ثم يصنف كافي التمرد بأنه ينشأ عن مشهد انعدام المنطق أمام وضع جائر مستغل ، وأن المتمرد يصرخ ، يطالب بإصلاح ، يريد أن تتوقف المهزلة وأن يستقر أخيراً ما كان يسطر حتى الآن على صفحة البحر ! ويتساءل كافي : ما الإنسان المتمرد ؟ ويحجب : إنه إنسان يقول لا ، ولئن رفض فإنه لا يتخلى ، فهو أيضاً إنسان يقول نعم منذ أول بادرة تصدر عنه . فحركة التمرد تستند إذن إلى رفض قاطع لتعدد لا يطاق ، وإلى يقين مبهم بوجود حق صالح ، وبصورة أصبح ، إلى اعتقاد المتمرد « أن له الحق في أن . . » فلا بد للتمرد من أن يكون مقترناً بشعور المرء بأنه على حق بصورة ما ، وفي مجال ما . وبهذا المعنى يقول المتمرد نعم ولا في نفس الوقت . ويؤكد كافي أن ثمة وعي — مهما تكن درجة إيمانه — ينشأ مع حركة التمرد : الإدراك فجأة بأن في الإنسان شيئاً يمكن للفرد أن يتوحد معه ذاتياً ثم يتدفع إلى المقاومة تحت شعار « كل شيء أو لا شيء » أى أن أولى بوادر الوعي تولد مع التمرد . فالتمرد يريد أن يكون كل شيء ، يريد أن يتوحد توحداً ذاتياً كلياً مع هذا الخبير الذي شعر به فجأة . وهو يرضى بالحرمان والسقوط الأخير — الموت — إذا كان لا بد من حرمانه من هذا التكريس الخاص الذي يدعوه بحريته « إنه يؤثر أن يموت عزيزاً رافع الرأس على أن يعيش عيشة الهوان » . إن بروز « كل شيء أو لا شيء » يبين أن التمرد خلافاً للرأى السائد ، وعلى الرغم من أنه ينشأ في صميم فردية الإنسان ، يثير التساؤل حول مفهوم الفرد بالذات . والحقيقة — يقول كافي — أن الفرد إذا قبل الموت ،

ومات في حركة تمردة ، فإنه يدلل بذلك على أنه يضحي بذاته في سبيل خير يعتبر أنه يجاوز مصيره الخاص . وإذا فضل الموت على إنكار هذا الحق الذي يذود عنه ، فلأنه يضع الحق فوق ذاته « إنه يتصرف إذن باسم قيمة ، لا تزال مبهمه ، ولكنه يحس على الأقل بأنها قيمة مشتركة بينه وبين الناس جميعاً » أى أنه في التمرد يجاوز الإنسان ذاته في الآخرين<sup>(١)</sup>.

لقد آثرت أن أفصل رأى كامي في صورته الفنية « الغريب » وفي صورته الفكرية « الإنسان المتمرد » . . ذلك أنني أريد أن أفرق بين تمرد سعيد مهران وتمرد ميرسول ، على أساس أن التمرد الوجودي عند ألبير كامي هو التمرد الأصيل الذي أنبته الحضارة الغربية في مرحلة التمزق النفسي المرير بين الاتناء واللاتناء . أما تمرد سعيد مهران فلم يكن سوى الصورة المتأزمة للاتناء . أى أن سعيد متمرد من ناحية الشكل ، ولكنه منتم متأزم من حيث الجوهر . ومعنى ذلك أن عمة خلافاً جوهرياً بين سعيد وميرسول بالرغم من أنهما يرتديان ثياب التمرد .

سعيد مهران ينطلق في تمرده - على النقيض من ميرسول - من نقطة شديدة التحديد هي أن بناء من القيم قد انهار أمام عينيه ، وأن حياته جزء من هذا البناء ، ولهذا كانت حياته « قيمة » في حد ذاتها . . وهو حين يرى رؤوف قد تحول من كونه إنساناً حراً مناضلاً ، إلى أحد جنود الطبقة التي كان يناضلها ... حين يرى سعيد هذا التحول ، فهو لا يراه كمشهد خارجي ، وإنما يراه في مرآة ذاته ، يراه كامناً في أعماق نفسه ، يراه معادلاً لموضوعاً لحياة نبوية وعليش . أى أن الفنان قد استخدم هذا العنصر الذاتي كنقطة انطلاق إلى نظيره الخارجي ، فإذ يراه من خيانة زوجته وصديقه وإنكار ابنته له هو مجرد ركيزة ذاتية يعتمد عليها الفنان في تكييف الحياة التي يفاجأ بها سعيد في شخصية رؤوف . نقطة الانطلاق هذه في غاية الأهمية ، ذلك أن إلحاح سعيد على أن خيانة أهله له لا تساوى شيئاً بالنسبة لخيانة رؤوف ، يعنى جيداً أن خيانة رؤوف من جهة هي خيانة جزء عزيز من نفسه ، ومن جهة أخرى هي خيانة للمجتمع لا للفرد . . فهو من هذه الزاوية يتجاوز نفسه إلى الآخرين عبر خيانة شديدة الوطأة على نفسه ، لأنها أحد جوانب هذه النفس .

(١) الإنسان التمرد - ترجمة نهاد رضا - منشورات عويدات - بيروت - ١٩٦٣ .



ومعنى هذا أن اللص والكلاب ليست قصة الرغبة الملحة في الانتقام كما يذهب بعض السذج ، وإلا لكانت قصة بوليسية كما قالت السيدة نور سليمان<sup>(١)</sup> ، أو قصة فاشلة كما قال الدكتور عبد القادر القط . إن هاملت عاش أنحبب مراحل حياته وهو يفكر في الانتقام من خيانة أقرب الناس إليه ، وإذا كان كل من سعيد مهرا ن وهاملت شكسير لم يوفق في إصابة الهدف بل أصابت رصاصات الأول وسيف الثاني شخصيات بريئة . . فإن ذلك لا يعنى مطلقاً أنه « القدر » فقد أصابا هدفهما بالفعل من خلال هذه الشخصيات البريئة ! !

والحق أن نجيب محفوظ يستخدم منهجاً تعبيرياً معقداً في « اللص والكلاب » ، فهو يصوغ سعيد مهرا ن في حالة تمرد ، بينما التمرد ليس إلا مظهراً سطحياً لحالة الانتماء المأزوم الذى يمثله تحول رؤوف من ناحية ، وفردية سعيد من ناحية أخرى . والتحول والفردية هما عنصران متكاملان في شخصية واحدة ، يمثلان وحدة الذات والموضوع في إطار جلى يحقق الصراع الدرامى داخل البطل التراجيدى تحقيقاً فنياً على الصعيد الجمالى ، وتحقيقاً فكرياً على المستوى النظرى . سعيد مهرا ن ليس بطلاً ملحمياً ، وإنما هو بطل تراجيدى يتضمن في تكوينه مقومات التناقض والتمزق ، ويحمل في أحماقه كافة العناصر المؤدية إلى المأساة .

فقد بدأ سعيد حياته من أولى درجات السلم الاجتماعى ، ابناً ذكياً لبواب بيت الطلبة بالبحيزة . وعند ما مات أبوه كان هو الوريث الشرعى للوظيفة الصغيرة . وفي بيت الطلبة ، وفي هذه الوظيفة الصغيرة ، حدث التحول التاريخى في حياة سعيد ، إذ أضاف إلى تكوين الشاب الذكى الفقير ، عقلية رؤوف علوان الطالب الثائر المثقف . وكانت هذه الإضافة بمثابة التناقض الأول في حياة سعيد ، وكان تناقضاً رئيسياً تولدت عنه بقية التناقضات . ونجيب محفوظ يقارب بين الشخصيتين ويباعد بينهما في شد وجذب ، ومد وجزر ، حتى يتم التفاعل بين أفكار ومبادئ وقيم رؤوف ، و طاقة سعيد على العمل . ويدلنا الحوار الداخلى في آخر مراحل حياة سعيد بأن نوعاً من الكفاح السرى كان الطلبة يمارسونه تحت قيادة رؤوف ، وكان سعيد أحدهم بالرغم من أنه لم يدخل الجامعة ظملاً على حد تعبيره ، بينما دخلها

الكثيرون من الأغنياء . واقتان يعتمد على الإشارات السريعة بصورة أساسية ، فن خلال خواطر سعيد وأحلامه ومعاوراته التخيلية ، يمكننا أن نتصور أن العلاقة بين سعيد ورؤوف قد تطورت من مستواها بين طالب وبواب إلى مستوى الند للند . فقد كان سعيد يكمل جانباً ناقصاً في حياة رؤوف هو انتاقه إلى درك الطبقات الشعبية التي يناضل من أجلها . وكان رؤوف يكمل جانباً ناقصاً في حياة سعيد هو التفكير الثوري والثقافة . ونجيب يستخدم ما يمكن تسميته بالرمز العفوى في الإشارة إلى التفاعل العميق الذي حدث بين رؤوف وسعيد سواء من خلال فكرة السرقة من الأغنياء أو من خلال الكذب التي كان يعبرها إياه أو التدريبات المسلحة في قلب الصحراء . يتضح هذا الرمز العفوى في تجاهل سعيد لأزمته الشخصية مع نبوية وعليش ، واتجاهه رأساً إلى الفيلة التي يسكنها رؤوف . في فترة السجن الذي سبق إليه سعيد على أثر خيانة زوجته وصديقه ، في هذه الفترة كان رؤوف المثقف الثائر قد مارس خيانة أكثر بشاعة هي تحوله إلى جانب الطبقات التي حاربها من قبل . وهنا يضرب نجيب محفوظ ضربته الفنية حين يغوى سعيد بسرقة رؤوف إشارة ذكية إلى ما كان يتمحور به رؤوف سعيد من أنه على الأغنياء أن يتخففوا قليلاً مما يحملونه . وهو عندما يغير نصيحته الآن إلى سعيد بأن يبحث عن عمل ليخيل سعيد بأن فكرة السرقة ليست إلا مغامرة دسمة ستعطي ردّاً حاسماً على ونحداع العمر كله « لذلك هو يرد على نصيحة رؤوف بهذه الكلمات التي تنضح مرارة » ما أجمل أن ينصحننا الأغنياء بالفقر « لهذا ينبغي أن نتصور سعيد في وضعه الصحيح ، فهو لم يذهب إلى رؤوف لكي يأخذ منه بضعة جنيهات ولا هو يريد أن يعمل عملاً حقيراً كما دعاه . ولكنه يطلب من رؤوف أن يعمل معه محرراً في الصحافة . ولما يراه على حقيقته الجديدة لا يتردد في محاولة سرقة . هذه الأحداث لا يمكن أن تكون صياغة تقريرية مباشرة لمن خرج من السجن يردد : وحلى مع الحرية ، ثم يعاني ويلات الهزيمة من ارتداد خالقه عن القيم التي كان يبشر بها . كان رؤوف إذن هو القيمة الجديدة التي اكتشفها سعيد في بواكير حياته . وكانت هذه القيمة تتمرغ في الطين وهو يولى ظهره أبواب السجن . لقد أحس أنه — من جديد — يدخل سجنًا من نوع آخر ، ذلك أن القمة الوحيدة التي كان يحقق من خلالها

ذاته ، القيمة الوحيدة التي كان يحقق من خلالها حريته ، كانت تتحول إلى قضبان حديدية لسجن كبير يقوم رؤوف بحراسة أحد جدرانه .

أجل ، تحولت قيمة الحرية عند رؤوف إلى عبودية مذلة تنسخر خلف قصر براق وعربة فاخرة ومكتب فخم بإحدى دور الصحف الكبرى . تحول رؤوف إلى « قيد » للحرية بعد أن كان « قيمة » تحقق الحرية في نظر سعيد . ولا يدع الفنان رموزه معلقة في الفضاء ، فسرعان ما يصبح سعيد مطارداً من جانب السلطة ، ويصبح رؤوف أحد مطارديه ! ويحدد نجيب محفوظ طبيعة القوى التي شاركت في صياغة المأساة . يحددها في إطار الحلم الذي غزا رأس سعيد مهرا ن وهو مستلق عند الشيخ جنيدى « رأى سناء تنهال بالسوط على رؤوف علوان في برّ السلم ومع قرآناً يتلى فأيقن أن شخصاً قد مات . ورأى نفسه في سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع ، لخلل طارئ في محركها واضطر إلى إطلاق النار في الجهات الأربع ولكن رؤوف علوان برز فجأة من الراديو المركب في السيارة قبض على معصمه قبل أن يتمكن من قتله وشد عليه بقوة حتى خطف منه المسدس ، عند ذاك هتف سعيد مهرا ن : اقتلنى إذا شئت ولكن ابنتى بريئة ، لم تكن هى التي جلدتك بالسوط فى برّ السلم وإنما أمها ، أمها نورية ويإيعاز من عيش سدره ، ثم اندس فى حلقة الذكر التي يتوسطها الشيخ على الجنيدى كى يغيب عن أعين مطارديه فأذكره الشيخ وسأله : من أنت وكيف وجدت بيتنا ؟ فأجابه بأنه سعيد مهرا ن ابن عم مهرا ن مريده القديم وذكره بالنخلة والدوم والأيام الحميمة الماضية فطالبه الشيخ ببطاقته الشخصية فعجب سعيد وقال إن المريد ليس فى حاجة إلى بطاقة وإنه فى المذهب يستوى المستقيم والخاطئ . فقال له الشيخ : إنه يطالبه بالبطاقة ليتأكد من أنه من الخاطئين لأنه لا يجب المستقيمين فقدم له مسدسه وقال له ثمة قاتل وراء كل رصاصة ناقصة فى ماسورته ، ولكن الشيخ أصر على مطالبته بالبطاقة قائلاً : إن تعليمات الحكومة لا تتساهل فى ذلك . فعجب سعيد مرة أخرى وتساءل عن معنى تدخل الحكومة فى المذهب . فقال الشيخ إن ذلك كله تم بناء على اقتراح الأستاذ الكبير رؤوف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ . فعجب سعيد للمرة الثالثة وقال إن رؤوف بكل بساطة خائن ولا يفكر إلا فى الجريمة فقال الشيخ إنه لذلك مرشح للوظيفة الخطيرة ووعد بتقديم تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمن

كافة الاحتمالات التي يستفيد منها أى شخص فى الدنيا تبعاً لقدرته الشرائية ، وإن  
 حصيلة ذلك من الأموال تستغل فى إنشاء نوادى للسلاح ونوادى للصيد ونوادى للانتحار ،  
 فقال سعيد : إنه مستعد أن يعمل أميناً للصندوق فى إدارة التفسير الحديد وسيشهد  
 رؤوف علوان بأمانته كما ينبغي له مع تلميذ قديم من أتبه تلاميذه ، وعند ذاك قرأ  
 الشيخ سورة الفتح وعلقت المصاييح بجزع النخلة وهتف المنشد يا آل مصر  
 هنيئاً فالحسين لكم . . وفتح عينه فرأى الدنيا حمراء ولا شئ فيها ولا معنى  
 لها . . هذا الحلم يوجه أبصارنا إلى « جواهر » الأحداث المحيطة بشخصية سعيد  
 مهران ، وكأن الفنان يستخدم اللا منطقى فى تفسير المنطق ، أو هو يصوغ من  
 القوضى نظاماً . . فهى يتداخل الزمان والمكان والمعنى واللامعنى والحقيقة واللاحقيقة  
 أثناء الحلم ، يستخلص نجيب محفوظ من هذا التداخل ، كل ما يعنيه من الزمان  
 والمكان والمعنى والحقيقة . فالحلم يقع على أرض محددة هى بيت الشيخ على الجنيدي ،  
 هذا المتصوف الذى عرفه سعيد منذ كان طفلاً يجرى فى ذيل أبيه إلى حلقات  
 الذكر . والتصوف هو أحد الحلول التى يعرضها الفنان على الشخصية الفنية فيها  
 يشبه الحياض والموضوعية . والمتمنى المأزوم يلجأ إلى التصوف كدافذة يستشوق  
 منها عبير الحرية . ولكن الفنان لا يعزل هذه النافذة عن طبيعة « الهواء » الذى  
 يدخل منها ، فالتحان رؤوف علوان يرشح لتولى وظيفة شيخ المشايخ ، وهو يعطى  
 للقرآن تفسيراً يتناسب مع ظروف خيالاته . هذه الرؤية الخلدسية لعالم الشيخ  
 الجنيدي تقول إن الدين والتصوف لا يعينان لدى سعيد مهران أكثر مما قاله عن  
 العربة التى سرقها من أحد عشاق نور فى وسط الصحراء « قضت الحكمة بأن  
 أتركها رغم حاجتى إليها ، سيجلدونها ويردونى إلى صاحبها كما ينبغي للحكومة  
 تمييز لبعض اللصوص دون البعض » . . هذه الحكومة بعينها هى التى قال عنها  
 الشيخ جنيدي إنها أمرت بتوظيف رؤوف علوان شيخاً للمشايخ . فالدين  
 والحكومة إذن راضيان عن انهيار القيمة التى يمثلها رؤوف ، بل ينظمان رضاؤهما  
 هذا فى نوادى الانتحار التى يزمع إنشاؤها . وكل ذلك إشارات رامية إلى أن الشيخ على  
 الجنيدي لم يعد هو الملجأ الأمين لحماية المتمنى إبان أزمتهم . وربما كان يمثلهم على  
 القيم الدينية أو التصوف إحدى المعوقات التى أسهمت فى تكوين الأزمة منذ كان  
 سعيد مهران طفلاً يهرول إلى حلقات الذكر . فهذا هو ذا يعود مرة أخرى إلى هذه

الحلقات دون أن يستشعر فيها أماتاً حقيقياً .

ويضع نجيب محفوظ الصحافة كواحد من العناصر الخطيرة في بلورة المسألة . فقد طاشت رصاصات عديدة من مسلسل سعيد وأصبح مطارداً في كل مكان ، وقالت له نور إن الجنود - كما تسمع - يملأون مخارج القاهرة « كأنك أول قاتل » فصاحت أعماقه : الجرائد . . الحرب الخفية . وجميع الجرائد سكنت أو كادت إلا جريدة الزهرة . إنها توشك أن تنادى ببطولته سعيًا وراء القضاء عليه . ويعمد الفنان إلى تأكيد هذه النقطة بإيضاح كامل ، ذلك أن الصحافة في « اللص والكلاب » لم تكن مجموعة من الجرائد ، وإنما كانت إحدى شخصيات « اللص والكلاب » ، أو أنها - على التحديد - كانت ولحداً من الكلاب . فالصحافة التي أصبحت إحدى أدوات الانهيار في أبدي القائمين على تحطيم القيم هي بعينها التي أمست حارساً لأحد جدران البناء المهار . وهي لذلك شخصية مستقلة عن رؤوف علوان بالرغم من أن الصحيفة التي يعمل بها هي التي ظلت تنادى ببطولة اللص حتى يزداد عواء الكلاب . فرؤوف علوان صحفي ، ولكنه لا يمثل الصحافة في الرواية ، وإنما هو ممثل قيمة الحرية التي تنادى بها الثقافة سواء كانت هذه القيمة في ذروة تألقها أو في حضيض انحلالها . رؤوف علوان كما يصفه سعيد تماماً « الطالب الثائر . الثورة في شكل طالب . وصوتك القوي يترامى إلى عند قدمي أبي في حوش العمارة قوة توقف النفس عن طريق الأذن . عن الأمراء والباشوات تتكلم . وبقوة السحراستحال السادة لصوصاً . وصورتك لا تنسى وأنت تمشي وسط أقرانك في طريق المديرية بالجلاليب الفضفاضة وتمصون القصب . وصوتك يرتفع حتى يغطي الحقل وتسجد له النخلة . تلك هي الروعة التي لم أجد لها نظيراً ولا عند الشيخ الخنيدى » . ولم ينس سعيد أيضاً أن رؤوف هو الذي ضحكك ضحكة عظيمة وهو يقول لوالده : انظر إلى عينيه ، سيكون ممن يقوضون الأركان « وكان الزمان ممن يستمعون لك . الشعب . . السرقة . . النار المقدسة . . الثورة . . الجوع . . العدالة المنهلة ، ويوم اعتقلت ارتفعت في نظري إلى السماء ، وارتفعت أكثر يوم حميتني عند أول سرقة ويوم رد حديثك عن السرقة إلى كرامتي . ويوم قلت لي في حزن : سرقات فردية لا قيمة لها ، لا بد من تنظيم » . نجيب محفوظ يكشف أوراخه الفنية تماماً بهذه الكلمات ، فلم يكن رؤوف قيمة « ثالدية » لحرية ، وإنما هو مناصل

يتحسس أرض الواقع الحى قبل أن يخطو بإحدى قدميه ، وللملك كان التنظيم السياسى والتدريب المسلح والكتاب الثورى ، بمثابة النجوم اللامعة فى وجدان المتمنى إلى الشعب ، وهو يوزع الإسهام فى التغيير الجذرى للمجتمع . لم يكن رؤوف قيمة ، مطلقة ، وإنما قيمة منحوتة بمنق من واقعنا العارى الممزق . للملك كان سعيد مهوان — من أحد جوانبه — هو رؤوف علوان القديم الممثل لقضية الحرية والشعب . وسعيد مهوان حين يخرج من سجن صغير ليحس بأنه يخطو بلا وعى داخل سجن كبير ، يثور على القيد الأول من الأغلال ، يثور على ممثل القيمة التى أهدرت ، يثور على الجانب العظيم الذى انحدر . فيتمثل رؤوف علوان والرصاصات الطائشة ويهمس فى حقد « ما أعبت الحياة إن قتلت غداً جزء قتل رجل لم أعرفه ، فلكى يكون للحياة معنى والموت معنى يجب أن أقتلك ، لتكن آخر غضبة أطلقها على شر هذا العالم » . فإذا كان التصوف أو الدين لم يعد هو الملجأ الأمين لحماية القيم ، وإذا كانت فكرة الحرية أو الثورية قد اهتزت فى وجدان المتمنى نتيجة لجنود بعيدة فى الأعماق ، أو لظلال قريبة ساقطة من غياب الحرية ، وإذا كانت الصحافة فى الصدى الدليل للمأساة ... فإن الأمل الباقى الوحيد هو هذه الملايين الفقيرة من أبناء الشعب . أولئك الذين تحدثوا عنه بإعجاب كما تقول نور « كاذك عنرة » أو كما يقرر سعيد « أكثرية شعبنا لا تخاف اللصوص ولا تكرههم . . ولكنهم بالفطرة يكرهون الكلاب » . هذا الشعب هو الأمل الوحيد الذى يدفع سعيد لأن يتصور أن اغتيال رؤوف هو « الأمل الباقى فى ألا تضيق حياتى عبثاً » فقد أضحى رؤوف قيمة للعبودية ، ولذلك كان اغتياله — فى نظر سعيد — يعنى الحرية ، يعنى الانتصار للقيمة القديمة « إذ أن رؤوف هو رمز الخيانة التى ينطوى تحتها عlish ونبوية وجميع الخونة فى الأرض » . وهذا هو الفرق الحاسم بين أزمة المتمنى إلى أكثر القيم قديماً وأزمة اللامتنى الغربى فى عالم بلا قيم . سعيد يرمى جيداً أن روح رؤوف علوان تقمصته منذ أمد بعيد ، روحه الثورية الرائعة ، وأن رؤوف الجديده هو الظل الباهت لأزمة الحرية فى هذا المجتمع ، ولكنه بصر إصراراً مذهلاً على محاكاة دين كيشوت لجرد أن يكون — فى سيرته — شاهداً أميناً على المأساة : « الناس معى عدا اللصوص الحقيقيين ، وذلك ما يعزبنى عن الضياغ الأبدى . أنا روحك التى ضحيت بها ولكن ينقصنى التنظيم على حد تعبيرك ، وأنا أفهم اليوم

كثيراً مما أغلق على فهمه من كلماتك القديمة ، وأسأتى الحقيقة أنى رغم تأييد الملايين أجلبى متى فى رحلة مظلمة بلا نصير ، ضياع معقول ولن تزيل رصاصة منه عدم معقوليته ، ولكنها ستكون احتجاجاً دائماً مناسباً على أى حال ، كى يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل . وهكذا يضع نجيب محفوظ بشجاعة الفنان المؤمن بالقيمة التى يرصد لها عمره ، يضع النقط فوق الحروف ، فنون أن غياب التنظيم الإيجابى المتكامل هو جوهر أزمة المجتمع الثورى ، الذى يبدو لنا فى أزمتة كما لو كان متمرداً دون كيشوتياً . وهذا بالضبط ما كنت أعنيه حين قلت إن رمزية « اللص والكلاب » هى مزيد من الواقع ، هى تكثيف للواقع وتركيزه . فالفنان يتجاوز الواقع — إذ ليس هناك منم يجعل من الاغتيال الفردى رسالة فى الحياة — ولكن الفنان وهو يتجاوز الواقع من ناحية الشكل ، فإنما ليصور أبعد مدى ممكن للكارثة المهددة بالمتنى من جراء أزمة الحرية . وهو بذلك يكثف الواقع ويفضحهم حتى لتكاد نهاية اللص والكلاب أن تصبح : إن الواقع أشنع مما يتصورون ، إنه كفيل بخلق المفاجآت الثورية من حيث الجوهر ، وإن ارتدت ثياب العلمية من المخارج . ويقوم حلم اليقظة بنفس الدور الذى سبق أن قام به الحلم أثناء النوم . فى الجزء الأول من الحلم ، يقف سعيد فى قصص الاتهام أمام المحكمة قائلاً : « لست كغيرى ممن وقفوا قبلى فى هذا القفص ، إذ يجب أن يكون للثقافة عندكم اعتبار خاص ، والواقع أنه لا فرق بينى وبينكم إلا أنى داخل القفص وأنتم خارجه ، وهو فرق عرضى لا أهمية له البتة . أما المضحك حقاً فهو أن أستاذى الخطير ليس إلا وغداً خائناً ، ويحق لكم العجب ، ولكن يحدث أن يكون السلك الموصل للكهرباء قدراً ملطخاً بإفرازات الذباب » . بهذه الكلمات يصوغ سعيد مهران مأساته الخاصة على نحو شديد الموضوعية ، فهو يرى ببصيرة نافذة أن لا فرق بين الوجود داخل القفص والوجود خارجه ، ذلك أن قيمة الحرية عنده لا تحدها القضبان الحديدية الطارئة ما دام السجن الكبير يشمل الجميع . . وإلا فكيف يمكن أن ندعو رؤوف علوان حرّاً وهو الذى اغتال قيمة الحرية ١٢ إن هذا التناقض يبرزه سعيد فى إطار من الحلم حتى نستخلص نحن من القوضى واللاتاسق ما يمكن تسميته بالمنطقى والمنسجم . فالقيمة التى اغتالها رؤوف ما لبثت أن انتقلت إلى وعى سعيد وروحه ، وأصبحت حياته مرادفاً للحرية . وفى الجزء الثانى من الحلم

تنجلي هذه النقطة حين يقول سعيد « كيف تطمئن على قضائك . وبينك وبينهم خصوصية شخصية لا شأن لها بالصالح العام ؟ ! إنهم أقرباء الوغد ويفصل بينك وبينهم قرن من الزمان . وأنت تطالب بشهادة الضحية . وتؤكد أن الضيافة باتت مؤامرة صامتة » . . . عندما نلتقط هذه الكلمات يجب أن نبادر بالربط بينها وبين مقدمة دفاع سعيد مهران ، فقد طالب بأن يكون للثقافة اعتبار خاص . . . والفنان يلح بصورة واضحة على ثقافة سعيد حتى لا نرتاب مطلقاً في نوعية النموذج البشري الذى يقدمه لنا ، فهو ليس لصاً أو قاتلاً — فهذه كلها ليست إلا أدوات تعبيرية — وإنما هو متخف يتنى إلى قضية غاية في الوضوح ، إلا أن الأزمة التى يعيشها تمتد وتوسع حتى يسقط ظلها على كافة الفئات التى كان عليها أن تقف إلى جانب القضية . سعيد ليس قاتلاً ، وها هو ذا يصبح من أعماق الحلم « أنا لم أقتل خادم رؤوف علوان ، كيف أقتل رجل لا أعرفه ولا يعرفنى ؟ إن خادم رؤوف علوان قتل لأنه بكل بساطة خادم رؤوف علوان ، وأمس زارتنى روحه فتواريت خجلاً ولكنه قال لى ملايين هم الذين يقتلون خطأ وبلا سبب » . ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ لا يستهدف مطلقاً من رصاصات سعيد الطائشة أن يؤكد العبث والتقديرية وما إليها من مرادفات المجهول ، ولا هو يريد أن يؤكد الإحساس باللامبالاة عند إنسان لا ممتنى ، بل هو يريد أن يؤكد بصورة قاطعة أن مجموع هذه الرصاصات هو مجموع المحاولات الحقيقية المتعمدة من جانب سعيد لكى « يصحح وضع » القيمة التى أهلدها رؤوف ، لكى يعيد إلى الحرية معناها السليب . إنه لا يتحرر بمعنى ذاتى أثناء عملية القتل ، وإنما هو يحس بحرية الآخرين تتحقق مع حرته فى آن واحد . لذلك كانت « القيم الزائفة حقاً هى التى تقلد حياتك بالملايم وموتك بألف جنيه » ، ثقافة سعيد إذن ليست ذلك النوع من القراءات الرخيصة ، إنها المعاناة الكاملة لفكرة الحرية التى لم تفارقه لحظة منذ خروجه من السجن . فالأماسة فى نظره أن الأزمة استطاعت أن تغتال رؤوف علوان كما اغتالت صوت الشعب « وعطف الملايين عليك عطف صامت عاجز كأمانى الموتى » . ولهذا كانت حياة سعيد مهران ذات دلالة خطيرة ، هى أنها ليست صراعاً من أجل البقاء الذاتى — فقد ذابت هذه الذاتية عند ما تلاشت قضية نبوية وعيلش — وإنما هى صراع من أجل بقاء أكبر « إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين ، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء ، وأنا المثل والعزاء والدمع



الذى يفضح صاحبه ، والقول بأننى مجنون ينبغى أن يشمل كافة العاطفين فادوسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم . إن أزمة الحرية التى يعانىها المتمنى ترى ظلها على القضية التى ينتمى إليها ، فإصااب الشعب بسلبية مبررة تكنفى بأن تستدع آملها وأحلامها فى كلمات العطف التى تسكبها بلا تردد على بطولة المتمنى المأزوم . وهى بطولة تراجيدية بلا ريب ، لأنها تتضمن انكساراً وانقساماً بين شخصية المناضل الثورى من أجل الحرية وشخصية الفرد المهزوم فى غياب الحرية .

هى بطولة تراجيدية أيضاً لأنها تجسم قضية الوعى الثورى من خلال أزمة هذا الوعى . . فقد حدث الانفصام الكامل بين القضية والانتهاج الإيجابى المتكامل فى اللحظة التى أشار فيها سعيد إلى غياب التنظيم . وهى بطولة تراجيدية للمرة الثالثة لأن صاحبها واجه بمفرده كافة القوى الصانعة للمأساة ، من نبوية وعليش إلى الشيخ الجنيدي الذى يوجه إليه سعيد عند نهاية الرواية هذه الكلمات « من المؤسف أننى لم أجد عندك طعاماً كافياً ، كما هو مؤسف أننى نسيت البذلة ، كذلك عقلى يتعذر عليه فهمك ، وسأدفن وجهى فى الجدار ، ولكننى واثق من أننى على حق » . دمع نجيب محفوظ مختلف القيم التى يمثلها الشيخ الجنيدي بأنها خالفت قوى المأساة فى صنعها . بل إن اختيار الفنان لقصة محمود أمين سليمان من أعماق الواقع المصرى ، هى إداة مباشرة لمؤامرة الصمت التى أحيطت بها قضية الحرية حينذاك من جانب بعض الطبقات والطوائف المثقفة والمنابر الفكرية على السواء .

فلا شك أن نجيب محفوظ لا يتجاهل مطلقاً أن القارئ « للص والكلاب » لن ينسى الماردف الواقعى لها فى قصة محمود أمين سليمان ، ومن ثم يشارك هذا التذكر فى عملية التفاعل بين النص الأدبى والقارئ بحيث يتم هذا التفاعل وفى ذهن المؤلف ، وفى عقلية الخالقة إحساس عميق بأن هذه الخلفية من وراء القارئ سوف تساعده على اكتشاف ما يستغل على من رموز . فالقناة « سناء » التى أثار سعيد أن يدعوها بالشوكة المنقرزة فى قلبه ، وكذلك نور المومس التى أحبت بكل كيانها ، هاتان الشخصيتان هما الرابط الوثيق الذى يصل بين سعيد مهراى والمجتمع الذى ينتمى إلى أكثر قضاياه حدة وإلحاحاً ، هما همزة الوصل بين فردية الذات وقضية الانتماء الأكبر إلى المجموع . لهذا أكد سعيد لنفسه قرب النهاية أنه سيحتوى نور بين ذراعيه بكل قوة » ويعترف لها من قلب ممزق بالحلم الأبدى » . وانتهت الرواية

دون أن يرى نور أو سماء » وقالت حياته كلمتها الأخيرة بأنها عبث . وهكذا يتبلور العبث في « اللص والكلاب » على نحو مختلف عن العبث في الأدب الأوربي الحديث . العبث هنا لا يكمن في سر الوجود الصامت ، وإنما في كيان المجتمع والحضارة التي لا تمنح للمتممين إليها فرصة التحقيق الذاتي الكامل للحرية . وهي مرحلة من أخطر المراحل التاريخية التي عرفتها مصر . وقد بلغ نجيب محفوظ درجة عالية من الشجاعة والنضج في تجاوز مرحلة « أولاد حارتنا » التي تعتمد على تقديم المتسمى المفترض إلى مرحلة تقديم المتسمى الواقعي المأزوم في « اللص والكلاب » . وأعود إلى القول بأنه إذا كان الرمز في « أولاد حارتنا » هو غياب ظاهري للواقع ، فإن الرمزية في « اللص والكلاب » هي المزيد من الواقع ، هي تكثيف الواقع وتركيزه . . ولذلك كانت « اللص والكلاب » هي قمة التعبير الثوري عن قضية القضايا في حياة المتسمى اليساري المصري . ولكن نجيب محفوظ الذي جعل من أزمة المتسمى محوراً فكرياً لأدبه ، كان ما يزال يرى أبعداً جديدة لهذه الأزمة . ذلك أن كمال عبد الجواد وسعيد مهران يصوغان أزمتهما في إطارها العام الذي يمسد القضية في خطوطها العريضة دون تفصيل . ومن هنا أقبلت « السماء والحريف » خريطة تفصيلية لأزمة الانثاء . إن جوهر القضية لم يتغير حقاً ، ولا وجهة النظر إلى هذه القضية ، ولكن التجسيم الفني لها كان يعتمد على ظلال الماضي وبوادر المستقبل ، وإن اتخذ من الحاضر خاماً أساسية للعمل الفني .

\*\*\*

ليست الرمزية في « السماء والحريف » من اللون الأسطوري في شيء ، ولا هي تركيز لواقعية الواقع حتى ليلبدو « غير واقعي » في مظهره . وإنما « السماء والحريف » تقرب من أن تكون معادلة حرفية للواقع المباشر ، ويكاد حل المعادلة أن يكون بين يدي القارئ منذ السطور الأولى . فقد كان اختيار الفنان لحريق القاهرة كنقطة انطلاق فنية للأحداث هو المفتاح الرئيسي الذي يمنح هذه الأحداث دلالاتها العامة والخاصة . فنحن هنا على التقيض من « اللص والكلاب » ، لا نبدأ من نقطة انطلاق ذاتية كخروج سعيد من السجن ، لننتهي إلى رحاب قضية عامة تبلورت في مصرع سعيد من أجل القيمة العزيزة التي أهلدها رؤوف . . كلا ، إن « السماء والحريف » تبدأ من نقطة انطلاق موضوعية تماماً تمس كيان هذا المجتمع ،

وتشير إلى جوهر المسألة التي نخوضها حضارتنا . فلم يكن حريق القاهرة في واقعنا المصري إلا تجسيدا بشعاً للمدى الذي ساقنا إليه انهيار قيمة القيم في حياتنا : الحرية ! فقد تجمعت المؤامرات الصامتة ضد هذا الشعب وأفرخت هذا الحريق الهائل تأكيداً ملحاً على أن ذروة التأمر على حريتنا بلغت الذروة ، ولا بد أن هناك لحظة تغير هائلة ، سواء كانت إلى الوراء خطوات أو إلى الأمام خطوة . ومن إلهامات لحظة التغير هذه ، بل من خلالها ، يلتقط نجيب محفوظ نماذجه البشرية : عيسى أحد أبناء الوفد ، وحسن أحد أبناء يوليو ، وميمر أحد أبناء التصوف ، وعباس أحد أبناء الاستسلام . ويبرز عيسى بالذات من بين هذه النماذج جميعها بطلاً تراجميدياً كامل السمات : فهو يحمل الماضي العزيز بين حناياه بالرغم من أن الحاضر يسحق بكل قوة كافة الأواصر التي تربط بين الاثنين . إنهم جميعاً يتمنون إلى شيء يستريحون إليه ، ولكنه هو - بالتحديد - منتم إلى ماضٍ يؤرقه ويعذب أيامه ولياليه . بل إن مجرد الانتماء إلى الماضي في قلب الحاضر يجعل من بطولته عيسى تراجميدياً عميقة . ولقد أفاد الفنان إلى حدٍ ملمح من أن القارئ عاصر الأحداث الخالقة للمأساة ، تماماً كما أفاد منها في «الصر والكلاب» . فهو يستغل هذه المعاصرة كأحد العوامل في بناء العمل الفني ، أو كفتاح واقعي إلى العلم غير الواقعي حتى يظل الواقع همزة الوصل القريدة بين القارئ والعمل الفني . ولا كانت أزمة الانتماء في «السمان والخريف» قريبة الشبه من الأزمة التي عالجتها «سيمون دي بوفوار» في روايتها الكبيرة «المختفون» فإننا سنضطر إلى المقارنة مراراً بين الروائيتين في المواضيع التي تفتىء لنا «السمان والخريف» .

«أحرق حزب... يحمي الوطن» ، هذا هو الشعار الذي رفعتة المؤامرة التي خرجت عن صمتها لتعلن على الملأ أن حرية الإنسان في هذا البلد يجب أن تظل للأبد حليماً لا يغيب عن ليالي السهاد ، ولا يتحقق مطلقاً في علم النور . ولهذا يضطر الحزب الذي لم يذكر الفنان اسمه على طول الرواية ، الحزب الذي عاش حياته مكافحاً صلياً عنيداً من أجل الديمقراطية ، اضطر إلى إعلان الأحكام العرفية ! فإذا أبدى عيسى دهشته صفعته سخرية أحد باشوات الحزب بقوله إنها لم تعلن من أجل الحزب ولا من أجل العهد ، وإنما هي جزء لا يتفصل عن المؤامرة . واللعنة الساذجة هي لإحدى السمات الهامة في وجه عيسى ، فهو لا يفتأ يردد «من

العجيب أننا لا نكاد نستقر في الحكم عاماً حتى يقلف بنا خارجه أربماً ، ونحن  
الحكام الشرعيين ولا حكام شرعيين غيرنا في البلد ... أى أن انتهاء عيسى إلى  
حزب الأغلبية يمنحه الإحساس العميق بأن «البقاء في السلطة» هو الهدف النهائي  
للكفاح ، وأن هذا البقاء يبلغ من قوته أنه لا يقل عن «الشرعية» وأنه لولا الخوف لأوقف  
الملك عند حدوده الدستورية ولتحقق الاستقلال . هذه هي صورة «الانتهاء»  
السياسي عند عيسى . الصورة التي احترقت مع التيار عند اجتياحها القاهرة يوم  
٢٦ يناير عام ١٩٥٢ فاجتاحه الحزن العميق «الدنيا تتغير وآلهته يفتنون بين  
يديه» . هذه الصورة هي التقيض لما كان يراه شاب آخر هو «حسن» الذي  
يخيم في تكوينه الفني إرهابات ٢٣ يوليو ، ولذا السبب يعارض عيسى  
— ابن عمه — قائلاً إن «الحل» هو أن يذهب الإنجليز والملك والأحزاب « وأن  
نبدأ من جديد » .

والحق أن قرابة عيسى وحسن ، ثم قصة الفتاة سلوى — ابنة أحد  
المقربين من السراى — التي أحبها حسن ، ولكن عيسى سبقه إلى خطبتها بما لديه  
من شبح رجل التفوذ ... أقول إن هذه الإشارات الذكية من الفنان ، تدلنا على  
طبيعة الحركة الاجتماعية التي فجرت ثورة ١٩٥٢ بالرغم من أنها إشارات «ذاتية»  
تنبئ من واقع الأفراد حتى تتحول العلاقة بين ذواتهم والواقع العام إلى علاقة  
التفاعل الحصب الذي يولد المزيد من الدلالات على عمق المأساة من جهة ، وأهمية  
الصراع بين الموقف الذاتي والموقف الموضوعي من جهة أخرى . لذلك تم خطبة  
عيسى إلى سلوى في الوقت الذي تم فيه جنازة قلب حسن . وبين عيسى وحسن  
— بالرغم من رابطة الدم — مسافة الانتهاء إلى الماضي العزيز ، والانتهاء إلى  
الحاضر المرتقب . والأحداث التي تطور بها المجتمع فيما بعد ، تطورت بها أيضاً  
قيمه وعلاقاته بحيث يستوجب الأمر — من الفنان — إعادة النظر في قصة الخطبة  
هذه التي كانت معياراً دقيقاً للتحول السياسي . . فقد تفجرت ثورة ٢٣ يوليو ،  
وعانى عيسى طوال الوقت «من عواطف متضاربة أطلحت به في دوامة ما لها  
من قرار ، شعر بفرحة كبرى عزت على التصديق والتأمل ، وشفت صدره من  
آلام المقت المكبوت ، ولكن هذه الفرحة لم تنطلق إلى مالا نهاية ، وإنما ارتطمت  
بسحاب دكتاء كثرت بعض الشيء صفاءها . أهو رد الفعل الطبيعي لكل شعور

عنيف ؟ أهو رثاء تجود به النفس المطمئنة أمام جثة غريمها الجبار ؟ أم أن تحقق هدف من أهدافنا الكبرى يعنى فى الوقت ذاته زوال سبب من أسباب حماسنا للوجود ؟ أم أنه عز عليه أن يتحقق هذا النصر الكبير من غير أن يكون لحزبه الفضل الأول فيه ؟ . ولحق أن هذا التساؤل الأخير هو الجدير بالالتفات الشديد إلى جوهر مأساة عيسى . فالثورة فى صباح ٢٣ يوليو أعلنت أن ما سبق فجرها كله ليل وظلام ، ومن ثم كان التنظيم السيامى الذى ارتبط به وانتمى إلى قيمه طيلة عمره ، جزء لا ينفصل عن الليل والظلام ، فهو إذن يعيش فى نور عالم لا ينتمى إليه . الانتهاء إلى الماضى هو حجر الزاوية فى مأساة « السمان والحريف » . فالبناء الروائى ينطلق من هذه النقطة إلى ملامسة الانتهاء إلى الحاضر ، ثم يشير إلى الانتهاء إلى المستقبل . . . ويبقى « الماضى » هو المحور الدرائى للمأساة . وليس الماضى هنا هو حزب الوفد فحسب ، بل هو مجموعة القيم التى شيعتها الثورة إلى مثاها الأخير ، القيم التى كونت جيلاً كاملاً على تراث ١٩١٩ وسعد زغلول ومعنى الديمقراطية . ولما كان هذا الجيل كامل التكوين من جميع جوانبه النفسية والفكرية ، فقد كانت مفاجأة مذهلة أن يصاب هذا التكوين بما يشبه السكتة القلبية ، إذ هو قد أحس وهو فى قمة الإحساس بالمسئولية عن هذا الوطن ، أن غيره جاء ليقول له فى ثقة : شكرًا ، لقد أعفيناك من المسئولية . وهذا ما حدث بالضبط . فقد كان اعتماد الثورة كاملاً على أبنائها الذين تربوا فى أحضانها وشربوا قيمها . . فلم تكن بحاجة إلى قيم « الماضى » مهما كانت درجة تقديميتها فى إحدى المراحل . وهذا هو الفراغ الرخس الذى التهم كيان عيسى بلا تردد ، فهو يحس — فجأة — بأن الأرض تغور من تحت قدميه ولا يلبث أن يتهاوى فى قاع اليأس الذى لا قرار له ، إنه لم يكن يوماً واحداً من الضافعين أو المضطهدين أو هواة الطريق القصير . أو المسدود أو السراب . . لقد كان متميماً من نوع خاص يسلكه فى عداد فهمى وحسين وغيرهما ، ممن كان الانتهاء فى حياتهم مرحلياً ، وبمعنى أدق مقصوراً على الارتباط بأهداف مؤقتة بمرحلة معينة . . والمأساة أن الممتنى المرحلى لا يدرك هذا المعنى ، بل إن انعدام إدراكه هو بداية مأساته . « السمان والحريف » لذلك ، هى المأساة التى تفجر فى وعينا هذه الحقيقة : إن الانتهاء المرحلى قصير العمر ويحمل فى ثناياه بذور الكارثة . ولقنان يصور الانتهاء إلى الحاضر من خلال حسن

دون أن يحيط بهالة المأساة ، ويرجع هذا لسببين واضحين : أولهما أن الحاضر لم يتحول إلى ماض بعد ، والسبب الآخر أنه يكتفى بمأساة عيسى مثلاً على نهاية هذا النوع من الانتهاء . ثم يحسم « البديل » الحقيقي عن المأساة بالانتهاء الدائم إلى المستقبل كما ترى في الشخصية التي يلتقي بها عيسى في نهاية الرواية . ولقد كان موقفاً رائعاً أن يقابل الفنان بين الماضي والمستقبل ، متخذاً من الانتهاء قضية مسلماً بها ، إذ هي القدر التاريخي لأجيالنا ، ثم يفصل في القضية من وجهة نظر شديدة التحديد ، وهي أن الانتهاء الإيجابي المتكامل ، هو الانتهاء اليساري المنظم الذي لا تقتصر أهدافه على مرحلة معينة ، بل هو يتغنى الثورة الحضارية الشاملة ، إنه الانتهاء الثوري إلى النهاية .

ونجيب محفوظ يزواج بين المأساة في بعدها السياسي الموضوعي ، وبين ظلالها الخاصة على وجدان المتتبع الممزق . فلا تلبث سمون أن تهجر عيسى إلى حسن ، فأنثاؤها هي الأخرى مرحل لا يعمق جذوره في شيء واضح محدد . وتساءل عيسى - يقول الفنان - لماذا قدر عليه أن يحارب التاريخ في موكبه المتدفق منذ الأزل ؟ وقال سمير - أحد أصداقائه - في حزن : كنا طليعة ثورة فأصبحتنا حطام ثورة ! وتوطد نزوع عيسى - أخيراً - نحو تدمير نفسه ، فقد أصبح مستقبله كما يقول ، ماضياً . بهذا كان سفره إلى الإسكندرية - للإقامة لا للتصنيف - يشبه إلى حد كبير احتفاء سعيد مهران بمنزل نور المطلق على القرافة . عيسى في الإسكندرية ، وسعيد في مدينة الموتى ، عرفا الطعم الحقيقي للغربة والعبث . وكما كان سعيد يردد أن هذا المكان يحتوى على السارق والشرطي في سلام لأول مرة وآخر مرة ، راح عيسى يردد أن هؤلاء الأجانب الذين طالما أسأت بهم الظن « أنت اليوم تحبهم أكثر من مواطنيك وتلتبس عندهم العزاء ، إذ أن جميعكم غرباء في بلد غريب » . ونخيل إلى أن عزل كل من سعيد وعيسى في مكان ما هو إحدى الحيل الفنية التي يلجأ إليها نجيب محفوظ ليستخلص عدايات هذا الفرد من أعماقه التي تنتمي - في جوهرها - إلى قيم غير فردية ومن غير المقبول أن تتم عملية الاستخلاص هذه في ضجيج العلاقة الاجتماعية مع الآخرين . وفي جملة واحدة ويرر الفنان انفراده بالبطل - المتسنى المهزوم - عندما يقول عيسى « دفننا الأحداث ونحن أحياء ، وما هذه الآلام في الحقيقة إلا أضغاث أحلام تحترق في رأس ميت عفن »

أو عندما يتساعل في مرارة « لم تأكل هذه الأرض الأم أنعاماً عند المساء ؟ وكيف يكون للحجر دور في المسرحية ، وللحشرة دور ، وللمحكوم عليه في الجبل دور ، وأنا لا دور لي ؟ » وكما كان البعث عند سعيد مهراًن في أساسه هو البعث الاجتماعي الهض ، أى أن تكون البداية إلى الإحساس بالبعث والغربة ، بداية اجتماعية مصدرها إهدار لحلى القيم ، كذلك كان البعث والغربة في حياة عيسى « مع أى عمل ستخله منظل بلا عمل ، لأننا بلا دور ، وهذا سر إحساسنا بالثقي ، كالأزمنة الدودية » ، فهو إذن مع الكأس والمرأة والعذاب واللامبالاة ، لا يعاني من وحدة وجودية على الإطلاق ، وإنما هو يقاسى ويلات الإعفاء المفاجئ من المسؤولية والالتزام ، ويلات الانتهاء القصير الأجل ، الانتهاء المرحلى الذى انتهت مرحلته ، فأصبح المتنى في فراغ شامل وغربة مدمرة ، غربة عن نور العلم الجديد وعزلة عن الانتهاء إليه . وبالرغم من أن الفنان يعرض لشخصية أخرى كانت تسخر فيما مضى من عيسى ، وأضحى الآن في صفوف القيادة ، وهى شخصية حسن ابن عمه . . إلا أنه — أى الفنان — لا يقلعها بديلاً عن أساة عيسى . إن حسن في العهد الجديد يعيش دوره كاملاً ، ولكن في ظل الانتهاء المرحلى بعينه . ولهذا اعتقد أن رابطة الدم التى تربطهما هى إشارة وامزة إلى القرابة الواقعية بين موقعيهما . فلذا كانت حياة عيسى السياسية قد انتهت إلى مصير تراجيلى حاد ، أما حياة حسن فقد بدأت على نحو مختلف ، إلا أنهما معاً لا يختلفان من حيث الارتباط بمعنى واحد للانتهاء . وسواء كانت سلوى من نصيب حسن اليوم ومن نصيب عيسى بالأمس فإنها لا تصور تحولاً جذرياً في الحياة المهيطة بعيسى . فقد كان هذا التحول الجذرى من الملامح الأساسية في شخصية « ربرى » وهى تشبه نور إلى حد كبير مع اختلاف في التفاصيل من جهة ، واختلاف في موقف كل من سعيد وعيسى من جهة أخرى . لقد كان كل منهما بطلاً تراجيلياً ، ولكن سعيد يمثل بطولة المتنى المأزوم ، بينما يمثل عيسى بطولة المتنى المهزوم . والفرق بين البطولتين يبين إلى أى حد كان الفنان موقفاً في أن يتخذ سعيد من نور موقفاً مختلفاً تمام الاختلاف عن موقف عيسى من ربرى . ذلك أن موقف سعيد من نور هو البديل الموضوعى عن موقفه من المجتمع ، أما موقف عيسى من ربرى ، فهو موقفه من الذات ، موقفه من نفسه « إن ثمة أوجه شبه تجمع بينه وبين هذه البنت فكلاهما ملوث

وطريد ، وهكذا في عبارة تقريرية مباشرة يؤكد نجيب أن ربرى كانت المرأة التي يرى فيها عيسى نفسه عرباناً « وازداد إيماناً بأوجه الشبه التي تجمعهم بهذه البنت » . فالعلاقة بينهما لن تكون بحال علاقة الرثاء والعطف ، لأن الشفقة من أحد الجانبين تعني اختلاف مستويهما ، أما إذا كانت ربرى هي عيسى بعينه ( وهو منهج نجيب محفوظ في التعرف العميق على انقسام الشخصية ، كما فعل بسعيد ورؤوف في « اللص والكلاب » أو كما فعل بكمال عبد الجواد في « الثلاثية » إذا كانت ربرى هي عيسى ، فالعلاقة بينهما إذن هي علاقة الند للند ، هي علاقة صراعية مستمرة ، وهو صراع في أعقد المستويات وأعقها لأنه صراع مع الذات . ويمهد الفنان لهذا الصراع تمهيداً عقوياً يشعرك بالحركة الطبيعية لتطور الأحداث ، فقد تزوج عيسى في ملل من بلادة الحياة من حوله . تزوج من مطلقة لا تجد شيئاً سوى الرثاء . كذلك ماتت أمه « ولم يستطع أن يقاوم الإغراء الأبدي ، فألقى بنظرة طويلة إلى جوف القبر » ؛ « هذا هو المصير الأخير لكل مسكين وجبار ، أجل ولكل جبار ! » ويحس بالجو كله ملفعاً بالميجران ، وتلح عليه رويداً رويداً صورة الميجران ، ويتحول العالم في عينيه إلى رؤى من الاشباح . وعلى هذا النحو تعانق نهاية « اللص والكلاب » نهاية « السمان والخريف » . فكلمات مثل النفي ، الميجران ، الغربة ، العيب ، الوحلة ... تتردد في كلا النهايتين إذ لم يعد في الوجود الاجتماعي ما يدفع بالسأم إلى ما وراء القبور ، فإذا كانت الحياة الاجتماعية للفرد مجرد عيب ، فلا شك أن هذا ما يدفعه إلى تجريد الموقف كله والنظر إليه كإنسان يحاكم وجوده ، ومن الطبيعي أن يصدر الحكم بالعدم . أي أن الموقف العيبى هنا لكل من سعيد وعيسى هو رد الفعل الطبيعي للموقف الاجتماعي المتأزم أو المهزوم ، فما دام الوجود الاجتماعي فارغاً من الحرية والكرامة ، فما من سبب يدعونا لاعتبار هذا الوجود موجوداً ، بل ينبغي أن نقلبه رأساً على عقب — ولو في عقولنا وجداننا — فيصبح الوجود علماً ! ويرى هي امرأة الوجود العدمي الذي يراه عيسى كامناً في أعمائه . إن هزيمته رابضة في تكوينه الذاتي . فكثيراً ما عرض عليه حسن أن يعمل بإحدى الشركات ، وكثيراً ما أحس بالغبطة لأن الثورة تنجز وتحقق الوعود التي لا كها حزبه طيلة ربع قرن أو يزيد . ولكنه بين قلبه وعقله كان متقسماً الشخصية . إن « العمل » الذي يبحث عنه عيسى ليس هو التوظيف



لدى إحدى الشركات ولو مديراً لها ! « لو حظيت بعشرات الأعمال فسوف أظل بلا عمل » . « العمل السياسى » والانتباه هو لباب المشكلة ، أما حديث حسن عن العمل بالشركات « فإنه يزيد انقسام الشخصية حله » فهو يدري أن الذى أضاع حزبه الجبار لم يكن سوى التساهل فى أواخر عمره الخافل بالعناء والإصرار ، وأن شخصيته وحب زوجه له وبجارية حماته لرغائبه ، كل أولئك لم يدفع عنه ذلك الإحساس المؤلم . وقال عيسى لنفسه إن التعاسة تبدو قاسماً مشتركاً أعظم بين الناس جميعاً ، وتساهل عن السر الخفى المشلول عن هذا العبث « وفاجأه الراديو يوماً بقرار تأميم شركة قناة السويس ، ارتفعت حرارة اهتمامه الخامد للدرجة الغليان . لثت فى لهفة كأيام زمان . وما لبث أن أغرقه مد الحماس الذى اجتاحت الجميع . وافترق بآلم شديد الأصدقاء الغائبين لحاجته إلى تبادل الرأى معهم . واعترف بدهول أنه عمل كبير حقاً للدرجة أنه لا يصدق . بذلك أقر عقله . أما قلبه فغاص فى صدره كالمرضى وأكله الحسد . إنه يندعر كلما قامت قمة فى الحاضر تضاهى القمم التاريخية التى يعيش على ذكرها . وشعر بآلم التمزق فى منطقة الجذب والشد الفاصلة بين شطرى شخصيته المنقسمة » ، « وهجم اليهود على سيناء ، بذلك لطمته الصحف ذات صباح . ووزلزه الخبر . وجالس الراديو يتابع الأنباء بانتباه منصهر . انفعل بالغباء لحد الهذيان . ودار رأسه بأفكار حتى أصابه الدوار . أجل تأرجح مصير الثورة فى الميزان ، ولكن انفجر شعوره الوطنى فطنى على كل شئ » . غضب الغضبة الجذيرة بالوطنى القديم الذى كاد يتركه الموت . الوطنى القديم الذى تعذب بالرغم من تلوئه من أجل مصر . تشبث قدماء بحافة الهاوية التى تهدد وطنه بالضياح . وأبعد عن فكره الثورة ومصيرها ليحتفظ بمشاعره فى أوج انفعلها . وبما بقوة إرادته المشاعر المتناقضة التى تدب تحت تيار وعيه المتدفق .. فى هذا الوقت بالذات كان عيسى يعرف ربرى ، بمعنى أدق كان يواجه ذاته : ربرى المومس الفقيرة البطلة ، هجرت أهلها وعشيرتها وبلدها لأنها جرؤت على خطيئة الحب والجنس كما قيل لها ، وما هى ذى تواجه عالماً وحشياً لا يعترف لها بأدميتها ، ولا يمنحها الفرصة لأن تعيش حرة كريمة . إن حريتها — كما قال عيسى تماماً — هى أن تتحرر من الحاجة إليه وإلى أمثاله . ربرى هذه التحمت حياتها بحياة عيسى منذ اللحظة التى نامت معه على فراش واحد وتحت سقف واحد ، منذ

اللحظة التي اعتبرت فيها بيته هو بيتها ، منذ اللحظة التي استقبلت فيها أحشائها « شيئاً ما » من جسد عيسى ونفسه ووجدانه وعقله ، أو منذ اللحظة التي توحدت فيها مع الشخصية المنقسمة على ذاتها أبداً . . ولكن أى جانب من جوانب الذات المنقسمة كانت تمثل ريرى ؟ فعندما نقول إن ريرى كانت امرأة عيسى لا نتوهم أنها تمثله تمثيلاً كاملاً ، بل هي تعادل جزءاً عزيزاً من نفسه . فما هو هذا الجزء أو الجانب ؟ لقد التقى بها وهو في حالة نفسية ملعرة ، فهو يقول تارة : إن الموت أهون من الرجوع إلى الوراء ، وأخرى يقول لئن نبقى بلا دور في بلد له دور خير من أن يكون لنا دور في بلد لا دور له . مرة يصيح : أى مصيلة وقعنا فيها ! . إنه التخييط والتفرق والعلذاب ، إما أن نخون الوطن أو نخون أنفسنا ، ولكن الهزيمة في هذه المعركة تعنى بالنسبة لى شيئاً أفظع من الموت . وألهمه الظلام بالاندفاع نحو أمل النصر أشياء كثيرة ذابت في الظلمة فنسى الماضي والمستقبل وتركز في نشدان النصر « . . فتمحرك في أعماقه نبع للحماس أوشك أن يدفعه إلى التضحية . وعند تسكمه نهاراً قرأ في مئات الوجوه مشاعر كالتى تشله إلى الحياة رغم الغيار والقضاء وشائعات الأنانية . أمسى كالغريق لا يفكر إلا في النجاة ، وخيل إليه أن الحليز القائم بينه وبين الثورة يذوب بسرعة لم تخطر له ببال من قبل « هكذا كانت حالته النفسية ، حالة الانتهاء المهزوم ، فسرعان ما تهاوى في فتور عميق كتل من رماذ « انقلب فكره إلى ذاته ، وغاص مرة أخرى في الظلمات « ونسى كل شيء حتى التاريخ ونحسه وعائش اللذة في جنونها . وفي خط مواز لهذا التطور النفسى ، كانت تمضى قصته مع ريرى ، فقد رفض هذه الصورة من نفسه ، ورفضها بكل عنف . واستنكر أن يكون أباً للجنين الذى يتكون في أحشائها لأنه سيكون ابن الليالى السود . إنه يفاجأ بعدئذ بريرى تبذل وتتطور إلى صورة لم تخطر له على بال ، فهو يراها جالسة على مكتب يلحذى المحال تصرف كأنها صاحبة « وما أشبه ريرى في مجلسها بالخل بالنادى السعدى حين يمر أمامه أحياناً أو يبيت الأمة ، جميعها حيوات قضى عليها بالموت المبكر ولا يحنى منها إلا الحشرات « ... ولكن ريرى لم تعد ريرى ، لم تعد تلك الفتاة التى تبيع جسد لها لكل عابر سبيل ، بل هي - ويا للعجب - الإنسانية الوحيدة التى أعطته صفة « أب » إذ رأى معها فتاة صغيرة تشبه إلى درجة المطابقة . إنها ابنته لا ريب في ذلك . يجيء الخصب والأمل من سهاد الليالى السود ! والخراب

والعقم كامن في تلك المرأة التي تزوج منها الثراء ١٩ ليست يرى إذن مجرد مموس عابرة في حياته ، كما أن المرأة المطلقة التي تزوج منها المال والعقم والتعاسة ليست مجرد امرأة ثرية! إن رمزية «السيان والحريف» تبعد عن أن تكون غياباً ظاهرياً للواقع كما هو الحال في «أولاد حارتنا» ، كما أنها ليست مزيداً من الواقع كما هو الأمر في «اللعن والكلاب» . . . إن رمزية «السيان والحريف» نابعة من توازي الصور والخطوط والأحداث والشخصيات والمواقف والتقابل بينها جميعاً . فالخصب والعقم الذي تبرزه الأحداث وتؤكد عليه شخصيتا المرأة الثرية وفناته الليل ، يرى به المؤلف إلى الخصب والعقم الذي يعيش في شخصية البطل التراجيدي - المنتهى المهزوم - حتى الأعماق . فالرمزية هي التمسك العنيف بالماضي ، سواء كان الماضي هو الحزب السياسي أو الزوجة المطلقة الثرية . . والنصر هو الانتهاء الإيجابي التكاملي إلى الثورة الأبدية ، الثورة الحضارية الشاملة . وعندما يتأكد لدى عيسى أن ابنة ربرى هي ابنته ، عندما يعي هذه الحقيقة بعدل «بصفة حاسمة عن التفكير في الحرب . لقد اعتاد أن يهرب مرات في اليوم الواحد ولكنه لن يهرب أمام هذه الحقيقة الجديدة التي اجتاحت مستنقع حياته الراكدة فتضجر عن ينابيع حارة . لعلها دعوة أخيرة يائسة إلى حياة ذات معنى . معنى في حياة أعياء أن يجعلها معنى . لن يهرب . وليس في مقدوره أن يهرب ، وسيواجه الحقيقة بوجه متحده ، وبأى ثمن ، أجل بأى ثمن » ، «عبث أن يواصل حياة كاذبة يحتر فيها أوهاماً ماضية ولا مستقبل لها . إن قلبه لا يحقق بحب شيء وما هي ذى فرصة سانحة كي يحقق حتى الموت » ، «يجب أن تقتلع هذه الحياة الكاذبة من جذورها » . إن التقابل بين الخصب والعقم هو تقابل بين الانتهاء إلى المستقبل ، والانتهاء إلى الماضي . ونجيب محفوظ ، يرفض بذلك أن يكون الانتهاء إلى الحاضر حلاً ، فقد دمج كل انتهاء مرحلي ، لأنه - في جوهره - انتهاء إلى قيم طبقة ثورية في مرحلة ما ، أما الانتهاء الإيجابي التكاملي ، فهو الانتهاء إلى قيم طبقة ثورية إلى النهاية ، بمعنى أدق الانتهاء إلى الثورة الأبدية التي أشار إليها أحمد شوكيت في «السكرية» ورددها من بعده كمال عبد الجواد وهو في مفرق الطرق ، أو في نقطة التحول . مرة أخرى يعود الفنان إلى هذا المشهد التاريخي الرائع ، وما هو ذا أحمد شوكيت - ابن السكرية - يتحول إلى شخصية رمزية في «السيان والحريف» . ذلك أن عيسى قبيل منتصف الليل رأى

شخصاً قادماً نحو المطعم جذب انتباهه فيها يشبه الصلصلة الكهربيةائية « فارح الطول  
مقتول العضل ذاكن السمرة يرتدى بنظولاً رمادياً وقمصاً أبيض يكشف عن  
ساعديه وبين أصبعي يسراه وردة حمراء » من هو هذا الشاب ؟ إن عيسى يذكر  
بلا ريب أيام الحرب الكالحة ، ليلة قبض على هذا الشاب فشهد هو التحقيق معه  
— بصفته الرسمية والحزبية — حتى مطلع الفجر « وكان الشاب جريئاً وعنيفاً  
ولم ينته التحقيق معه إلى إدانة ولكنه أرسل إلى المعتقل ولبت فيه حتى إقالة الوزارة »  
وها هو ذا الشاب يذكره بمرارة « حتى أنتم كنتم تعتقلون الأحرار ويا للأسف » ..  
أليست هذه الشخصية — من جديد — هي صورة أحمد شوكت ، سواء بالرمز أم  
بالإبانة ؟ الرمز المائل في الوردة الحمراء باليد اليسرى يقول إن هذا هو المنتمى إلى  
اليسار انتماءً إيجابياً متكاملًا ، هو المنتمى إلى الثورة الأبدية ، الثورة الحضارية الشاملة .  
وفي عبارات تقريرية مباشرة تقول الشخصية : كل شيء يهمني وأفكر في كل شيء —  
على النقيض من عيسى — أعابث المتاعب التي ألقها وأنظر إلى الأمام بوجه مبتسم  
« بوجه مبتسم رغم كل شيء » ، حتى ظن في البله . الشخصية إذن تقول بوضوح إنها  
ترمز إلى الانتماء للمستقبل ، مهما كان الحاضر والماضي قاسياً . هذا هو « الموقف » الذي  
يضع فيه نجيب محفوظ معنى المأساة كلها . فالشاب الذي يقوم بدور أحمد شوكت ،  
وعيسى الذي يمثل الامتداد المهزوم لكمال عبد الجواد ، تقول هذه الصورة  
للموقف : إن الانتماء الثوري إلى المستقبل هو الانتماء الكفيل بالحيلولة دون الهزائم  
الشخصية والموضوعية على السواء . وبالرغم من أن الفنان يدمغ الماضي بالفساد ،  
ويحيط الحاضر بأكاليل الزهور ، إلا أن المقياس عنده هو المستقبل أي أنه لا يقف  
جامداً مهوراً عند عتبات الحاضر ، وإنما يتجاوزها في ثورية وعق وإيمان إلى  
المستقبل . فالماضي لم يعد سوى الأرائك الخالية تحت تمثال سعد زغلول ، أما  
المستقبل فيذكرنا بكلمات كمال عبد الجواد في نهاية « الثلاثية » بأنه سوف يصل إلى  
الحل ولو بقي من عمره ثلاثة أيام . عيسى في « السيان والحريف » يتجاوز « وقال لنفسه  
أستطيع أن أخلق به على شرط ألا أضيع ثانية واحدة في التردد . وانتفض قائماً في نشوة  
حماس مفاجئة ، ومضى في طريق الشاب بخطى واسعة ، تاركاً وراء ظهره مجاسه  
الفاوق في الوحدة والظلام » ، هذا هو اتجاه السهم الذي يشير به نجيب محفوظ إلى المنتمى  
الثوري . فقد رفض عيسى أن يكون مثل حسن الذي يمثل الانتماء إلى الحاضر ، كما

رفض طريق سمير إلى التصوف وطريق إبراهيم إلى الانتهائية وطريق عباس إلى الاستسلام . واختار بوعى نافذ طريق هذا الشاب الذى لم يسمه الفنان باسم معين لأنه الرمز العميق إلى الثورة الحضارية الشاملة ، أو لكى يقول ان النتيجة هى الثورة الأبدية التى تتجاوز الهزائم الشخصية والجزئية فى سبيل النصر الشامل للثورة المعاصرة ، ويحطط فى نفس الوقت لما هو أبعد منها . أقبل هذا الرمز إلى الثورة الأدبية مع « نعمات » ابتته التى كانت قد ولدت دون أن يدري ، ولدت من فتاة مجهولة طردها من حياته ذات يوم . وتقودنا هذه النهاية إلى المقارنة التى سبق أن أشرت إليها بين « السنان والحريف » والمتحفون لسيمون دى بوفوار . فى الرواية الفرنسية — غداة التحرير — يعيش هنرى حياته ممزقاً بين واجباته نحو نفسه الثوارة إلى التحرر الكامل من قيود الارتباط المنظم بحزب ، وبين واجباته نحو حركة اليسار المستقل التى يقودها برونيه . إنه يمتلك الصحيفة التى يمكن أن تمنح الحزب الاشتراكى الثورى أرضاً جديدة يعمل عليها ، ولكنه لا يستطيع أن يترك صحيفته ترتبط بالحزب فيفقد حريته . وفى الجانب الآخر دوبروى الحائر المذهب بين رغبته فى التأليف الأدبى ، ورغبته فى العمل السياسى معاً . ولكن دوبروى بالذات .. جيداً ويؤمن بأن العمل السياسى هو كل شىء فى مرحلة ما بعد الحرب . فقد خرب فرنسا — وأوروبا كلها — ممزقة تماماً . وكان أمام المثقفين واجب خطير إزاء وطنهم والإنسانية جمعاء . وقد اختار فريق منهم الحل البينى للأزمة بالانتهاء إلى أمريكا والدفاع عن النظام الرأسمالى مثل « سكر ياسين » ، واختار فريق آخر الحزب الشيوعى مثل « لاشوم » ، واختار فريق ثالث الطريق القوضى والاختلالات القروية مثل « فانسان » ، واختار فريق رابع طريق اللامبالاة أو الحياد السلبي مثل « لامير » . ثم تبلورت الأزمة الرئيسية فى الرواية بين هنرى — المنتمى إلى الماضى — وبين دوبروى ، المنتمى إلى المستقبل . ورأت المؤلفة أن حيرة هنرى وقلقه يخلوون من الزيف والافتعال ، فأرسلت به إلى البرتغال لكى يرى « البؤس البشرى » على حقيقته . وعاد هنرى من الرحلة وإحساس غامريالالرياح يشمله ، فقد آمن أن الانتهاء إلى المستقبل هو الحل الوحيد للأزمة ، وسوف يسهم الإنسان فى بناء العالم الجديد — أو أوروبا الاشتراكية — ويقول بعدئذ إن جزءاً من سعادة البشرية القادمة كانت من

صنمه الشخصى . وحينئذ يلقى بكل أحلام الماضى إلى البحر ، وينظر إلى المستقبل فى ثقة وفى أمل .

يشترك نجيب محفوظ مع سيمون دى بوفوار فى اختيار مشكلة الانتهاء كمحور للرواية ، كما يشترك معها فى كثير من أوجه المنهج التعبيرى كاستعراض نماذج عديدة من المثقفين ومواقفهم إزاء لحظة التغير المعاصرة لهم . ويشتركان أيضاً فى منطق الاختيار القفى للزمان والمكان والأحداث والشخصيات والمواقف ، ذلك أن فرنسا المهزومة تحت وطأة الختلية وهى تستقبل فجر التحرير تقابل مصر الأسى التى احترقت قبيل فجر ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ . ويبقى بعد ذلك كله ، الخلاف الجوهرى الرئيسى ، بين الفنان المصرى الذى يعيش مرحلة متخلفة غير ديمقراطية ، والفنانة الفرنسية التى تعيش فى حضارة ديمقراطية متقدمة . هذا الفرق هو مصدر اختيار سيمون دى بوفوار لفكرة أوربا الاشتراكية واليسار غير الشيوعى والحزب الاشتراكى الثورى الحر ، كشعارات للحل الذى تراه لازمة المثقفين بين الارتواء بين أحضان أمريكا ، أو الانحياز إلى المعسكر الشرقى . إن هذه النظرة بعينها تعنى أن الكاتبة شديدة الحيرة والقلق من الحل اليسارى الإيجابى المتكامل ، لأن تجربتها الحضارية أكسبتها مجموعة من الخصائص التى يصعب أن تتخلى عنها كفكرة الديمقراطية البرجوازية . أما نجيب محفوظ فمن أعماق التخلت الحضارى الرهيب والتقاليد الراسخة لغياب الديمقراطية ، يرى أن الحل اليسارى المتكامل أو الثورة الأبدية كما دعاها هى نقطة الانطلاق للانتهاء إلى الثورة الحضارية الشاملة . وهذا هو الفرق بين أزمة المنتهى العربى فى مصر ، وأزمة المنتهى فى أوربا .

وهكذا يكون نجيب محفوظ قد أعطانا خريطة تفصيلية لمراحل « الانتهاء » فى حياتنا السياسية والاجتماعية . . فتند بدأت إشارات السريعة إلى خطى الانتهاء المبين وإلى اليسار ، كخطين ثانويين فى خريطة الحياة المصرية عند بداية الربع الثانى من القرن العشرين ، إلى أن عبر عن أزمة الانتهاء اليسارى فى الثلاثية والاهس والكلااب مروراً بأولاد حارتنا التى قدم فيها المنتهى النموذجى القائد لليسار الاشتراكى العلمى . . حتى وصل بنا فى السهان والخريف إلى ذروة الدعوة الصريحة إلى الثورة الأبدية .

## الفصل الرابع

### رؤيا الثورة الأبدية

وما دامت الحياة تنهى بالعجز والموت ، فهي مأساة . بل إن تعريف المأساة لا ينطبق على شيء كما ينطبق على الحياة . وقد نرى هذه المأساة مبكية ، وقد نراها مضحكة ، وقد نراها مبكية مضحكة ، ولكنها على أى حال مأساة . وحتى الذين يرون الحياة معبراً للآخرة ، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول ، وإن انقلبت إلى غير ذلك عند شمولها ككل . ولكن مأساة الحياة مركبة وليست بسيطة . أجل ، إن تفكيرنا في الحياة كوجود يجردها من كل شيء إلا من الوجود والعدم ، ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مآسى كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان ، كالجهل والفقر والاستعباد والعنف والوحشية . . إلخ . وهذا يبرر تأكيدنا على مآسى المجتمع ، إذ أنها مآسى يمكن معالجتها ، ولأننا في معالجتها نخلق الحضارة والتقدم . بل إن التقدم قد يخفف من بلوى المأساة الأصلية وقد يتغلب عليها . وقد قلت ذلك في (أولاد حارتنا) ، قلت بأن معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرغ الإنسان لمعالجة مأساته الأولى وهي الموت . فإذا انقلب أهل الحارة - حارة الجبلوى - بفضل توزيع الوقف بالمساواة والعدل والإنسانية ، أتاحت لهم الفرصة ليكونوا جميعاً مسخرة (علماء) وليعكفوا على حل مشكلة الموت ! وإذن فعل مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود ، أو يخففها ، وهي على أى حال تعطي للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله . أما التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسى المجتمع فلن يحل مأساة الوجود من جهة ، ويحول العالم إلى عبث وبكاء أو ضحك كالبكاء . غير أنى لم أغفل أبداً مأساة الوجود ، ولعلى أزداد لها انتباهاً ، بعد أن استقرت

الاشتراكية في العالم ، إذ عند ما نفرغ من مآسى الحياة لا يبقى لتفكيرنا من موضوع إلا الوجود ، أى المصير الإنسانى .

بهذه الكلمات الصريحة الواضحة أجابني نجيب محفوظ حين واجهته بملاحظاتى على فنه الروائى وقلت له إن المأساة الاجتماعية للإنسان تلح على أدبه إلحاحاً متصلاً ، بينما ينزوى انشغاله بمأساة المصير الإنسانى إلى ما قبل « الثلاثية » . وفى هذه الرواية الكبيرة كشف لنا عن الأزمة الفكرية بلحله متمثلة فى شخصية كمال عبد الجواد . وكان الشك فى كل شئ ، فى كافة ظواهر الطبيعة والمجتمع هو الصياغة العقلية لتلك الأزمة التى أسهمت فى صياغتها كذلك معانى العبث والرفض والمزمنة .

ثم جاءت « أولاد حارتنا » لتطيح نهائياً بموقف الارتباب الشديد الذى وقفه ذلك الجيل ، أو تلك الشخصية التى راحت تردد فى نهاية السكينة أنشودة الثورة الأبدية . وكانت هذه الثورة هى القضية الأساسية فى « أولاد حارتنا » ، الثورة على جمود الذين يشوهون معنى الجدل فى الفكر والواقع ، إذ يعملون على تجميد المعرفة فى دائرة مغلقة ، وتجميد الحياة فى إطار مرحلة بعينها . وتخلص نجيب محفوظ بذلك من النظرة الأحادية الجانب ، فلم يرم من المأساة الإنسانية وجهها الاجتماعى فحسب ، ولم يوجهها المصيرى الأشمل فحسب ، وإنما هو ينظر إلى وجهيها معاً ، وجهيها اللذين لا يتوقفان عن التفاعل والتغير والجدل إلى ما لا نهاية . وهذا ما أدعوه بمنهج الانطلاق اللانهائى حيث لا يحول الإيمان بمادية الكون دون التطلع الميتافيزيقى للبشر ، ولا تحول مأساة المجتمع الطبقي دون رؤية المأساة الوجودية الكبرى .

غير أن التعبير عن هذه القضية فى أدب هذا الفنان لم يتخذ مساراً واحداً ، فقد عرف طريقه إلى الرواية كما عرفه إلى الأقصوصة . وفى مجال الفن الروائى كان يتنقل عبر مستويات مختلفة من أدوات التعبير فى تجسيدها للأحداث الرمزية والواقعية جميعاً . وفى مجال الأقصوصة لم ينجح نهجاً واحداً ، وإنما استطاع أن يلجأ إلى التنوع المستمر فى اختيار الجوف والفكرة والشخصيات . ونحن لا نلاحظ هذا التنوع مطلقاً فى تلك المرحلة الباكورة التى كتب فيها القصة القصيرة منذ أكثر من ربع



قرن (١٩٣٠ - ١٩٣٦) حتى إننا لا نستطيع القول بأن نجيب محفوظ ككاتب أقصوصة عام ١٩٦٣ هو امتداد طبيعي متطور عن نجيب محفوظ كاتب الأقصوصة عام ١٩٣٦ . . بينما يمكن ترجيح هذا القول بالنسبة لأعماله الروائية ، فقارئ «الثلاثية» لن يفاجأ بأن مؤلفها هو مؤلف القاهرة الجديدة . بل سوف يتأكد لدى الباحث المدقق أن ثمة خيوطاً تربط الإنتاج الروائي لهذا الكاتب برباط وثيق .

ومع ذلك فليس هناك كاتبان باسم نجيب محفوظ حتى نبرر قولنا إن أحدهما تطور في فن الرواية تطوراً طبيعياً ، أما الآخر - كاتب القصة القصيرة - فليس كذلك . غاية ما يمكن أن نسهم به من حلول في هذه المشكلة أن نسجل للكاتب نقطة هامة ، هي أن تطوره الفكري الأخير كان يصب - عبر مجراه الطبيعي - في قالب الرواية وقالب الأقصوصة معاً في وقت واحد ، وأن المرحلة الزمنية التي انقطع فيها عن كتابة القصة القصيرة ، هي المسئول الوحيد عن هذه الهوة - في مجال التعبير - بين بداية محاولاته وأحدثها .

• • •

أى أننا لا نفاجأ في مجموعته «دنيا الله» عام ١٩٦٣ بمفكر جديد ، وإنما نفاجأ به كفنان يكتب القصة القصيرة . ومن يتصفح مجموعته الأولى «مس الجنون» - عام ١٩٣٨ - يسهل عليه إدراك هذه المسافة البعيدة بين المجموعتين . بل لعل هذه المسافة هي التي دعت بعض النقاد يرون في قصصه القصيرة الأولى مجرد استكشاف لأعماله الروائية ثم سارعوا بتعميم هذا الحكم على قصصه الجديدة أثناء نشرها بجمريدة الأهرام .

ولست أجد عدلاً لهؤلاء النقاد ، إلا في بعض الأفاصيل المزدحمة بالأحداث غير المبررة فياً بمجموعة مس الجنون . . كما نلاحظ في قصة «صوت من العالم الآخر» وهي أقصوصة تستلهم الجو القرعوني بصورة بانورامية من خلال شخصية الكاتب «توفى» الذي يموت ، فتصعد روحه لترى يعنين لايراهما أحد ، ترى هذا العالم كله بأبعاده المختلفة في لحظة واحدة . وتمتلئ القصة بالتأملات الفكرية والملاحظات الشخصية والذكريات ، حتى إننا نترو بين هذه الجزئيات الصغيرة ، ونسى توفى

تماماً بغير أن تسهم هذه الدقائق الكثيرة في صياغة تكوينه الإنسانى أو تحديد محورها الفكرى ، أو التقاط الحدث النموذجى والموقف الدال ٥

ومن السير المقارنة بين هذه القصة — بالإضافة إلى قصة «دعوة سنجى» و «يقظة الميمياء» و «الشر المعبود» — وبين الروايات التى تلت هذه المجموعة ، وفيها استلهم المؤلف تاريخ مصر القديمة . ولهذا يمكن أن نرجع الفكرة القائلة بأن أمثال هذه الأقاصيص كانت الإرهاص الفنى للأعمال الروائية . ولكن هذه الفكرة من جهة أخرى غير قابلة للتعميم . ذلك أن أقاصيص نجيب الأولى كانت خاضعة للتقاليد الفنية السائدة آنذاك ، والى كان من عيوبها الأصيلية ازدحام الأحداث واختلاط محاورها ، وكأنها روايات فى طورها الجنينى . كذلك لا ينبغى أن ننسى حقيقة تاريخية حاسمة ، وهى أن نجيب محفوظ بدأ يكتب القصة القصيرة والرواية فى وقت واحد ، وكانت ظروف النشر وحدها هى التى تتيح للأقصوصة إمكانية سبق فى الظهور .

كانت الانبجاعات السائدة حينئذ — أى حوالى ثلاثينات هذا القرن — تكاد تبلور فى الاتجاه الذى تأثر بالقصة الفرنسية بوجه عام ، وسجى دى موبسان بوجه خاص . ومدرسة هذا الكاتب تعتمد على المفارقات اليومية فى الحياة ، ومن هنا تصبح المفاجأة أو المصادفة هى المدار الذى تدور من حوله الأحداث ، أو تتجمع أو تبلور .. ولذلك تكون الحبكة هى المقياس الفنى لهذا الاتجاه . كما أن هذه المفارقات تكشف فى أحيان كثيرة عما تمتلئ به الحياة من متناقضات لا ينبغى حيلها أن تتصور المجتمع أو الإنسان أو الكون فى حالة سكون أو فى شكل بسيط ، وإنما يجب أن نتخيله فى حالة صراع معقد مستمر . على أن الكتاب المصريين الذين تذوقوا إنتاج هذه المدرسة الفرنسية ، لم يعتمدوا فى معظم أعمالهم على ذلك المعنى العميق للمفارقة التى جعل منها موبسان دعامة جوهريّة لبناء الأقصوصة فى عصره بل رأيناهم يتوقفون عند المظهر السطحي للمفارقة حتى جعلوا منها مرادفاً حرفياً لمعنى القدر ، وما يتفرع منه من تعريفات للحظ والفرصة وغيرها . والتقى هذا التفسير الساذج لتناقضات الحياة بالبناء الفنى الأكثر سذاجة ، بمعنى أن رواد هذا الاتجاه فى أدبنا كانوا ينشدون السهولة فى التفكير والتعبير معاً . فجاءت أقاصيصهم أبنية

مفككة ، بالرغم من الحبكة التي رأوا فيها خلداً أو تخديراً ذهنياً تخيلة القارئ حتى يفتأ بالنهاية غير المتوقعة وإن كانت ممكنة الحدوث .

تأثر نجيب محفوظ في مجموعته الأولى بهذا الاتجاه ، فكتب لنا على سبيل المثال قصة « مرض طبيب » مجزهاً أن طبيباً عاد أحد مرضاه ثم أحس بعد ذلك بدرجة حرارته هو في ارتفاع ، فتوهم أنه أصيب بالحمى التي كانت منتشرة في ذلك الوقت . ثم استدعى زميلاً له لمعالجته ، وكانت دهشته كبيرة حين اكتشف أن درجة حرارته طبيعية ، وأن عقب سيجارة هو الذي تسبب دون أن يدري في حرق مغطفه والوصول إلى جلد صدره . والقصة من الناحية الفكرية فارغة من أى معنى يمكن أن يكون الكاتب قد هدف إليه ، إلا « المفاجأة غير المتوقعة » التي نالت دهشة الطبيب والقراء أيضاً . أما البناء التعبيري فلا يميل إلى تصوير الشخصية من الداخل وإنما « يسرد » لنا أخبار هذا الطبيب الشاب الذي يتوق إلى منافسة الأطباء الكبار ، ولهذا السبب يلي سعيه دعوة ذلك الشيخ الربيع الثرى الذى حضر إلى عيادته ليذهب به إلى ابنه المريض في القرية . وفي طريق عودته يحس بدرجة حرارته ترتفع ، وفي المنزل تكون المفاجأة . وهو بناء ... كما نرى - تهاك أعمدته على أساس فهم سطحي للمفاجأة أو المفارقة أو المصادفة .. تماماً كما حدث في قصة « روض القرج » حيث يقع شاب قادم من العريش ليدرس في العاصمة ، يقع في هوى إحدى الراقصات التي أغرمت به فور رؤيتها له مع قريبه الذى يسكن معه ، وعن طريقه تعرفت به ، ويحس هذا القريب بالخطر الداهم على علاقته بالراقصة فيكتب رسالة عاجلة إلى والدى الفتى . ويحضر الشيخ من العريش ليأخذ قريبه من يده إلى الكازينو الذى ترقص به المرأة . وهناك يرى ابنه في انتظارها بأحد الأركان . وما إن تأتى المرأة حتى يصعق الرجل - ويغمى على القراء معه - فلم تكن الراقصة إلا أم الفتى المطلقة ! ! وبغض النظر عن الفكرة المصنوعة فإن أدباء أوروبا استطاعوا أن يروثوا مأساة أوديب بوعى وعمق نافذين ، واستطاعوا معهم أن ننمذ إلى عوالم رجة داخل النفس البشرية والحضارة الإنسانية ، ارتفعت فيها عقدة أوديب إلى مستوى الرمز .. بينما نراها في قصة « روض القرج » وأشباهها قد هوت إلى قاع المظهر السطحي والمفارقة السريعة الزوال . وبغض هذا المنهج ، كتب نجيب محفوظ

قصة « حلم ساعة » حيث يستغرق شاب في الأحلام لأن إحدى الفتيات الجميلات فاجأته بنظرة ودودة حانية . وتصادف أن رآها مرة أخرى برفقة سيدة كبيرة وشاب يرتدى زى الضباط ، وحشش لتحية هذه الأسرة وأخذ يحلم بالفتاة أكثر فأكثر ، إلى أن يعرف من الضابط - وكان صديقاً له في الصبا - أنه يشبه ابناً مات لهذه الأسرة شبيهاً عجيباً ، ثم فصلم لفجعة الشاب حين يعرف أيضاً ، أن الفتاة خطيبة الضابط الصديق ! كذلك قصة « حياة للغير » وفيها يصاب الأخ الأكبر بخيبة أمل ، لأن شقيقه الأصغر سبقه إلى فتاة أحلامه ( تكاد تكون نفس الفكرة السابقة ) ، وقصة الأم التي يخطف عشيقها ابنتها منها ويتزوجا بعيداً عنها ( أليست نفس الفكرة ؟ ) ، وقصة « المرض المتبادل » ، عندما يكشف الزوجان عند الطبيب أن كليهما مصاب بمرض سرى يحاول إخفاؤه عن الآخر لأنه أصيب به عن طريق الحيانة ! !

وهكذا في كثير من أقاصيص تلك المرحلة البعيدة ، نلاحظ أن الفنان قد تأثر بذلك الاتجاه الذي كان يتزعمه محمود تيمور في ميدان القصة القصيرة ، وإن كانت المفارقة عند تيمور تتضمن الفكاهة ، بينما تقترب من التراجيديا عند نجيب محفوظ. إلا أن هذه المدرسة لم تكن وحدها التي أثرت في إنتاجه حينذاك ، وإنما نراه في حوالى خمسمائة أقصوصة كتبها في تلك الفترة قد تأثر باتجاهات أخرى .

كان هناك مثلاً الاتجاه الذي تأثر بمدرسة الأدب الروسي ، وهي مدرسة ذات اتجاهين فيما اعتقد ، أحدهما يتزعمه تشيكوف والآخر جوركي . وكلاهما يتفقان في النزعة الإنسانية العاطفة على الشخصيات المتواضعة في المركز الاجتماعي والخلق والذهن ، ثم يختلفان فيما بعد من زاويتي وجهة النظر الفكرية والموقف الفني على السواء . تشيكوف يعتمد في رؤياه على بصيرة الشاعر المرهف ، وينتقل بنا من الشخصية العادية أو الحدث البسيط إلى دلالة عميقة غير عادية. وقد أولى هذا الفنان العظيم الشخصية الفنية عناية فائقة ، فكان يعنيه تحديد معالمها انداخلية بنفس القدر - أو يزيد - الذي يعنيه إبراز مدلولها الفكرى أو الاجتماعى . . أما جوركي فكان يعنيه هذا المدلول في المقام الأول ، والشخصية أو الحدث أو الزاوية أو كلها مجتمعة في حلقة الدلالة العامة للقصة. وإذا كنا نحن اليوم لا نقسم الفن ذلك

التقسيم القديم الذى يضع كلاً من عناصره فى خانة محدودة تحديداً حاسماً ، وإنما نقول بأن هناك تشابكاً معقداً بين هذه العناصر يجعل من عزلها عن بعضها البعض شيئاً مستحيلاً . . فإن أولئك الرواد الأول ما كان يعينهم أيضاً ذلك التقسيم فى المستوى النظرى . وإنما كانت هناك الأيديولوجية الاجتماعية الثورية تنفث ضرامها فى قلوب أبنائها - ومنهم جوركى - ومن ثم كان عليهم أن يخلقوا « النموذج » و « النمط » و « حامل الرأى » دون الشخصية المفردة المقردة . بينما استطاع تشيكوف أن يصنع ما هو أعظم وأجل خطراً ، فقد خلق الشخصية المتفردة غاية التفرد ، والرامة فى نفس الوقت . والفرق بين الشخصيتين أن النمط والنموذج شخصية مباشرة خالية من الصراع فتعمل على تجميد الحدث واغتيال الدلالة الإنسانية الرحبة ، أما الشخصية المفردة الرامة ، فلأنها تؤدي مهمة النمط والنموذج بإمكانيات أكبر نفوذاً ، مع احتفاظها بمؤهلات الشخصية الإنسانية الحية المليئة بأطراف التناقض وحلبات الصراع .

ولست هنا فى معرض المفاضلة بين الاتجاهين ، ولكنى آثرت هذا الإيضاح لأبين أن تأثير قطاع لا بأس به من كتاب القصة المصرية بفرن تشيكوف ، كان عاملاً طيباً فى تطوير هذا الفن فى اللغة العربية . كما أن هناك قلة حاولت أن تقترب منها من جوركى وتشيكوف معاً . بل كانت هناك قلة قليلة أيضاً آثرت أن تعطى صوتها لجوركى وتشيكوف ومويسان .. مجتمعين . بمعنى أنها كانت تلتقط الزاوية المعبرة بروح شاعرية فى إطار من الحكمة الصارمة .

وكان نجيب محفوظ واحداً من هؤلاء الذين قرءوا للمازنى ويحيى حتى ومحمود البدوى ، وسجل نجيب على نفسه أكثر من مرة أنه تأثر وأحب هذا الأدب . واعتقد أنه كان صادقاً فى ذلك ، لأن قراءة هؤلاء ( باستثناء المازنى ) وغيرهم ممن تأثروا بالأدب الروسى ، يؤكد ما يقوله نجيب فى هذا الصدد . إذ نحن نعر بين حين وآخر فى أقاصيصه الأولى على خواطر شاعرية هائمة على وجهها ، يشوبها الحزن والأسى . وأبطال هذه القصص شباب يفتنون عيونهم فجأة ولا يرون سوى الضباب الأسود يمتدحى الأمل الغض فى نفوسهم التواقفة إلى الحب والمستقبل اللامع . وبالرغم من أننا كثيراً ما نلتقي بالمراقبين فى هذه القصص ، إلا أننا

لا نلمح أية ظلال للرومانسية الحاملة في مشاعرهم وأخلاقياتهم . حقاً ، إننا نعر على الخطورة الشعرية الحزينة ، ولكن بعد صياغتها في ذلك القلب البعيد عن الرومانسية وأحلامها . في قصة « خيانة في رسائل » نعيش مع الفتى العاشق أروع لحظات عمره ، حتى تسافر حبيبته إلى الصعيد فتلتقي بشاب أكثر جاهاً ويسراً . ثم يفتال الفارق الطبقي ذلك الحب . ليست هنا أية مفاجآت ، والمصادفة الوحيدة التي جعلت الفتاة تلتقي بالشاب الثرى يهيئ لها الكاتب بصورة لا تفتعل المأساة ولا تزيفها . وفي قصة « إصلاح القبور » تظل الأرملة الشابة على وفاء بالغ لزوجها المتوفى ، فتذهب إلى مقبرته للزيارة بصفة دورية دائمة . يلاحظها في ذهابها وإيابها رجل لا يلبث أن يتقدم إلى أسرتها طالباً يدها . ويقودنا الفنان بلباقة شديدة من خلال المتعرجات الداخلية في نفس الفتاة التي تفاجأ بالأمريجين يزف إليها شقيقها الخبر ، ولا تلبث أن تستكين بشرط أن يكتمل العام الأول على وفاة زوجها السابق . وتحس بعد الخطوبة أن زيارتها للقبر خيانة لخطيبها الراحل ، كما تشعر بأن انتظارها بقية العام لا مبرر له ، ثم لا تمنع في قضاء شهر العسل في رأس البر قبل انتهاء العام بأربعة أشهر ! وقصة « الثمن » التي تدخل فيها الموسى أحد المحال حين شاهدت به سيدة أرستقراطية تدفع عشرين جنيهاً عن طيب خاطر ثمناً لزجاجة عطر صغيرة ، فتتعمد الاصطدام بها وتسقط الزجاجة من يدها . ولشد ما أدهش المرأة أن السيدة الأرستقراطية دخلت المحل مرة أخرى ! وفي هذه القصص وأمثالها يتوقف الكاتب كثيراً عند الشخصية ، والزاوية التي التقط منها الحدث ، والدلالة الإنسانية الرجوة .

على أن هذا لا يعنى أبداً ، أن تقييم الأدب في بلادنا ، ينحصر تلقائياً لتصنيف الأوربيين لانجوانهم الفكرية والفنية ، فالحق أن ظروفنا الحضارية لها دخل كبير في الشكل الجمالي لصياغة وجداننا وعقولنا . . بل إن تأثرنا بألوان دوت غيرها من ألوان الأدب الغربي ينحصر أولاً لتلك الظروف التي كان يتقدمها علو تراثنا العربي من هذه الأشكال الفنية الجديدة . ومعنى ذلك أن الاتجاهات الأوروبية التي شقت لنفسها طريقاً إلى آدابنا ، ليست هي العامل الحاسم في تقييم مستوى الأعمال العربية أو نوعيتها ، إنها مجرد عنصر له قيمته التي لا يمكن تجاهلها ولا ينفي

تضخيمها، حتى نضع أيدينا على حقيقة تاريخنا الأدبي . فلا شك أن قصص نجيب محفوظ هذه ، وقصص أبناء جيله من معاصريه ، وقصص أساتذته من قبلهم جميعاً ، هي قصص مصرية قبل كل شيء . ولا يقتصر الطابع المصري على الهدف الاجتماعي ، وإنما فراه متضمناً في التكوين الجمالي للعمل الأدبي أيضاً . من ناحية الهدف ، تعثر في تلك الأقاصيص التي استلهم فيها نجيب محفوظ الجوهر الفرعوني ، حيلة فنية عالج بها الواقع المعاصر بكل بشاعته . فقد بدأ هذا الفنان يكتب في تلك المرحلة السوداء من تاريخ مصر حيث أجهزت الرجعية والعرش والاستعمار على آثار ثورة ١٩١٩ وسلمت البلاد لطبقة من الطغاة المستبدين ، فترعرعت في جميع الأنحاء حركات رجعية تشمل نيران التعصب والحقد في نفوس المصريين ، وتحتلر إمكانيات المجتمع إلى جيوب القلة المتخمة ، وتزداد البطون الحاوية عواء . وتنتشر أدوية الهروب انتشاراً مذهلاً . ويقف مثقفو الطبقة الوسطى على حافة الهاوية النفسية والدمار الروحي الرهيب . ومن أتون هذه المعركة الضارية يكتسب الأدب المصري وهج اللحان الأسود وظلاله الأفغانية التي ترقص رقصة الحرب . بهذه الروح المثقلة كتب تيمور عن خراب المهدرات ، وبغض هذه الروح كتب يحيى حتى قصة البوستجي ، والبدوي قصة الرحيل . لا تكتسب مصريتها - كما قلت - من شخصياتها وأحداثها وظلالها فحسب ، وإنما تولد هذه كلها من أعماق الحدودية المصرية ، المنسوجة على نحو خاص متفرد ، ما يزال له آثار بعيدة المدى على كتابنا المعاصرين . فالحدودية شديدة الاهتمام بالجزئيات الصغيرة دون اللجوء إلى التجريد ، وبالتالي فهي شديدة الاهتمام بعناصر الحياة اليومية بعيدة عن القضايا الفكرية . وهي تنسج كيائها بنفسها لا تعثر على وجه المؤلف الشعبي القديم في أي من دقائقها . ولم تفقد الأقصوصة المصرية أو الرواية أو المسرح من الحوادث كما أفادت أوروبا من أساطيرها ، فلم تنسج جوانب التضج التي يمكن الاهتمام بها في تطوير هذا الشكل إلى إطار جديد . ولذا السبب تأثرت الأقصوصة عندنا تلقائياً بجوانب ضعف كثيرة في الحدودية حتى شابهت الكثير من أقاصيصنا « الحكاية » ولم تقترب من المعنى الأصيل للقصة القصيرة إلا نماذج نادرة .

قصصت من ذلك إلى القول بأن تأثر القصة العربية بالتيارات الأوروبية لا يعنى مطلقاً بعدها عن أصالة الميلاد الخلى . وأقاصيص نجيب محفوظ فى تلك المرحلة الأولى تؤكد هذا المعنى تأكيداً كبيراً . فالجوع والانحلال فى شتى صورهما هما الخانات المألوفة لكان قصته القصيرة فى ذلك الوقت . إن قصته « كيدهن » ، و « ثمن السعادة » تصوران كيف يضطر الزوج بفاعلية الظروف غير الطبيعية الى ساقته الى زوجته الراهنة ، الى أن يرجو عشيقها العمل على إسعادها وإسعاده معها بأن تظل علاقتهما غير الشرعية قائمة ! أو هو — على أحسن الفروض — يتغاضى عن تلك العلاقة . معنى الخيانة الزوجية هنا يختلف عن معناه فى أقصوصة « عبث أرسقراطى » التى يقود فيها العاشق الزوجة الى ركن مظلم من غرفة قائمة فى الدور العلوى بعيداً عن صالون الحفل ، وبعد لحظات تفصل الزوجة مع عشيقها الى نفس المكان لنفس الأهداف ! وبالرغم من اختلاف دلالات هذه القصص ومستوياتها التعبيرية والفكرية ، إلا أن « الخيانة » هى الموضوع السائد عليها . . والانحلال هو النتيجة الحلقية التى يؤول بها الكاتب . وكذلك فى قصته « الجوع » و « بقظة المومياء » . يحاول فى الأولى أن يحسد مأساة الفقر فى بلادنا ، فإذا برّ ذراع أحد العمال أثناء عمله بالمصنع ، فإن صاحب المصنع يخصص له ثلاثين قرشاً فى الشهر ليعيش حياته — كما يتوهم — بلا حاجة أو سؤال . وفى القصة الثانية يفاجأ صاحب أحد القصور بأن فى أسفل منزله ترقد مومياء لأحد المسئولين من الفراعنة ، وتزداد المفاجأة عنفاً حين تستيقظ هذه المومياء وتلقى على صاحب القصر درساً لا ينساه فى معاملة رعيته . غير أن طابع الحدوة والحكاية يغلب على بناء هذه القصص ، فنجد محفوظ — فى حدود رؤيته الفكرية آنذاك — يعالج مأساة العامل المسكين بأن يجعل من ابن صاحب المصنع شخصية أسطورية كالأمير بالنسبة لسندريلا ، إذ هو يخرج من إحدى مهراته ينتزه على شاطئ النيل فيرى العامل يهيم بإلقاء نفسه فى اليم ، فينقله ويستفسره الأمر ويلحقه فى اليوم التالى بأحد الأعمال الخفيفة التى لا تحتاج إلى ذراعه المقطوعة . وكانت هذه بالطبع حدود العصر فى التفكير الاجتماعى الذى يجعل من البرجوازية مجرماً ورسولاً فى آن واحد لأنها البلبلة الفكرية الرهيبة التى رافقت تكويننا الطبقي أمداً طويلاً .



ومع ذلك فلما نعلم في إنتاج ذلك الزمن البعيد ، على بعض النماذج التي توافرت لها عناصر النجاح بصورة أكثر وضوحاً ، فقصته « ممس الجنون » اجتاز الكاتب في صياغتها القشرة الخارجية فجعل من النفس البشرية في تعقيدها المهيم مادة القصة . إنه يلتقط في أفاء يالفة تلك اللحظة الفلذة التي ينهار فيها العلم الداخلى للفرد ، فلا يعيش واقعنا المنظم المنسجم ، فنقرر أنه جن . والأقصوبة تروى لنا كيف طرأت حالة اللامبالاة التامة على عقلية الشاب بأن أزاح الحجاب نهائياً بين رغباته والتقاليد الاجتماعية السائدة . فإذا مر بمعلم يجلس إلى إحدى موانئه رجل وامرأة يأكلان دجاجة محمرة ، وعلى بعد يسير جلس جماعة من غلمان السيل ، عرايا إلا من أهما بالية ، تغشى وجوههم وبشرتهم طبقة غليظة من غبار وقلارة ، فلم يرتع لما بين المنظرين من تنافر وشاركتة حرته علم ارتياحه فأبت عليه أن يمر بالمطعم مر الكرام . ولكن ما عسى أن يصنع ؟ . . إنه يتناول الدجاجة بسرعة ويلتجئ بها على الأرض قريباً من الغلمان الجوعى اللذين يسارعون إلى التهامها ! فإذا مرت هذه النادرة بسلام توجه إلى المقهى فصادفه رجل ضخم نفر من قفاه الغريب الذى يسيل عليه العرق بقذارة تثير الاستمزاز . فلم يمالك نفسه من صفة قوية لم تمر بسلام هذه المرة ، إذ انقض على الرجل ركلا وصفعاً حتى خلس بينهما بعض الجالوس . ولما أذنت الشمس بالمغيب عثرت عيناه المتجولتان بحسنة مقبلة متأبطة ذراع رجل أنيق المنظر توفل في ثوب رقيق شفاف تكاد حلمة ثديها تنقب أعلى فستانها الحريري ، وجلب صدرها الناهد عينيه فزادتا اتساعاً ودهشة . وهاله المنظر ، وكانت تقرب خطوة فخطوة حتى باتت على قيد ذراع ، وكان عقله - أو جنونه - يفكر بسرعة خيالية ، فخطر له أن يغمز هذه الحاملة الشاردة ! إن رجلاً ما يفعل ذلك على أية حال ، فليكن هذا الرجل . واعترض سيلهما ، ومد يده بسرعة البرق ، وقرص ! أنهالت عليه الكلمات ، وعلت ضحكاته اللامبالية . ثم تركه الناس في يأس وفزع من عينيه المحملتين في الفراغ . أما هو فقد رأى ملاه قد اهترأت ، فأحس فجأة أنه يمتدح تحت وطأة ثقلها ومن ثم « أنحلت يدها » تنزعانها قطعة قطعة ، بلا تمهل ولا إبطاء ، حتى تخلص منها جميعاً ، فبدا عارياً كما خلقه الله وعابثته ضحكته الغريبة ، فقهقه ضاحكاً ، واندفع في سبيله .

في هذه القصة يتمهل نجيب محفوظ كثيراً في اختيار اللحظة النموذجية في حياة الشخصية ، ويستخرج من أعماقها الملامح الخاصة المفردة ، والسّمات الرامزة إلى انعدام النظام والانسجام في العالم الحاضر الذي يجعل من إحساننا بالحرية مرادفاً للامبالاة . إنه يصور لنا المجنون عاقلاً في مرآة نفسه ، كما يصور لنا العالم من حوله مجنوناً وعاقلاً في مرآة نفسه . والنسبية في معنى العقل والمجنون هي الإطار الفني الذي آثره الكاتب في تجسيد رد الفعل العنيف عند شباب ذلك الجيل إزاء السجن الكبير . لذا لا يتردد في رصد الحركة الداخلية والحدث الخارجي في الموقف الواحد ، فتكتسب القصة بذلك نبضاً حياً ، على غير ما قال به أحد النقاد من أن هذه القصة أشبه بالمعادلات الرياضية التي تؤدي فيها المقدمات إلى النتائج بصورة جبرية . إن الكاتب في هذه القصة وأمثالها لا يصوغ لنا بناء ذهنياً بقدر ما يصوغ لنا الشخصية بمعناها الفني الدقيق .

في قصة « بدلة الأسير » يوافق جحشة على أن يبيع من رصيف المحطة علب السجائر للجنود الإيطاليين - الذين يقلهم أحد القطارات - مقابل ثيابهم ، يساوم البداية حتى يرضخ أحدهم لأن يعطيه معطفه مقابل علبتين ، ويرتدى المعطف فخوراً بنفسه مزهوّاً بخياله أمام حبيسته التي يبدو أنها تفضل عليه من يرتدى الثياب الإفريقية . ثم باعه جندي آخر بنظلولونه مقابل علبة ، وسرعان ما دب فيه النشاط « وهرع إلى القطار وهو يصرخ : .. العلبة بخذاء ... العلبة بخذاء ... » ولكن القطار المحمل بالجنود كان قد بدأ المسير ومغادرة المحطة ، وعندئذ لمح أحد الحراس فناداه بالإنجليزية والإيطالية لكي يصعد ظناً منه أنه أحد الجنود ، فلما لم يفعل أطلق عليه رصاصة .. « وتصلب جسم جحشة في مكانه ، فسقط الصندوق من يده ، وتناثرت علب السجائر والكبريت ثم انقلب على وجهه جثة هامدة . » الفنان هنا هم الأول هذه « الشخصية » لا كنموذج أو نمط وإنما كفرد متميز يحمل في أعماقه سمات رامزة .

ونحن نتذوق طعم المأساة في جميع هذه القصص ، فهي اللحن الغالب على إنتاج نجيب محفوظ في تلك المرحلة ، ونستشعر من خلال النغمات الباكية شغافية ، ولكننا لا نستشف منها رؤيا فنية للعالم . غاية ما يمكن أن نصل إليه أن المأساة الاجتماعية للإنسان في بلادنا تلقى وجدانه بعنف ، وأنه يعبر عنها بزوايا وجزئيات بعيدة عن التجريد أو التعميم في نطاق قضايا فكرية محددة . وقد تأرجحت أعمال

تلك المرحلة بين التأثير بالمدرستين الروسية والفرنسية ، مع الحفاظ على نكهة المرأة المصرية التي ملأت حياتنا آنذاك .

...

خلال الربع قرن الأخير عرفت القصة المصرية القصيرة عديداً من التطورات ، فقد ازدادت على مر الأيام أصالة ومعرفة بالقواعد الفنية لكتابتها . ذلك أن التيارات الأدبية في الخارج ازدادت تفاعلاً مع واقعنا الأدبي من ناحية ، كما استطاع أباؤنا أن يتعرفوا على هذا الواقع تعرفاً حميماً من ناحية أخرى . ولاحظنا في أقاصيص يوسف إدريس وصلاح حافظ وشكري عياد ويوسف الشاروني وغيرهم ، جهاداً متصلاً لبلوغ البناء الفني المتكامل ، والتجربة الإنسانية المتعددة الأبعاد . كذلك تقدمت الأقصوصة في أوروبا وأمريكا تقدماً كبيراً فلم يبق لها من موبسان شيئاً ملحوظاً . بل إن التأثير العظيم الذي تركه تشيكوف في القصة العالمية ، أصبحت هذه القصة تجاوزه في كثير من الأحيان . ولم تعد السيادة في هذه القصة للخاطرة الشعرية أو الشخصية ، وإنما راحت تجد سيرها نحو « الموقف » بمعناه الفني العميق . الموقف ليس هو زاوية التصوير ، ولا الدلالة الاجتماعية ، وليس هو مكان الشخصية من الأحداث . . وإنما هو نقطة التقاء الشخصية والحدث بالزاوية والدلالة . نقطة الالتقاء هذه ربما كانت شيئاً بعيداً عن الشخصية والحدث والزاوية والدلالة ، أي أنها قد تكون الإطار الفكري أو النسيج الفني الذي يتخذ لنفسه مساراً بعيداً عن الاستغراق في جزئيات الحياة اليومية . معنى ذلك أن « الموقف » في القصة القصيرة يعوزه التركيز الشديد واللجوء الدائم إلى الأبنية والأطر التي توثق بأكثر مما تتضمنه بالفعل من جزئيات محسوسة . هذا لا ينفي أن القصة العالمية القصيرة قد أفادت من عناصر الحكمة والشعر عند موبسان وتشيكوف . ولكن الإفادة هنا اتخذت أسرع الوسائل لالتقاط الجوانب الإيجابية عند هذا أو ذاك ، الإيجابية بالنسبة للعصر . فأصبحنا نقرأ قصصاً تشبه القصائد الرمزية في استخدامها اللغة استخداماً بعيداً عن المنطق المؤلف أو القيم السائدة ، ونقرأ قصصاً لا تلعب فيها المفارقة دور التضاد ، وإنما التكامل ، وهكذا . . إلخ . بالإضافة إلى أن صحافة القرن العشرين والإذاعة

وغيرها من أجهزة الإعلام الحديثة ، كان لها تأثير ما على تطور القصة القصيرة بإكسابها شيئاً من المرونة والتخلص من الزينات اللغوية والخواشي الفكرية على السواء . كما أضرت بها في بعض الأحيان عندما كادت بعض القصص تقترب من التحقيقات الصحفية .

نجيب محفوظ توقف عن كتابة القصة القصيرة منذ عام ١٩٣٦ إلى حوالى عام ١٩٦٠ . أى طيلة الربع قرن الأخير الذى حدثت فيه كل هذه التطورات . وقد أشفق عليه الكثيرون من تجربة العودة إلى تأليف الأقصوصة . وقيل إن أقاصيصه القديمة لم تبشر قط بمولد فنان له شأن في هذا المضمار . وعند ما بدأ نجيب ينشر قصصه فعلاً ، تورط أحد النقاد وكتب يقول إنها مجرد « اسكتشات » لعمل كبير ما زلنا في انتظاره بعد « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « الشبان والحريف » . وظلّت هذه النظرة إلى إنتاج نجيب في القصة القصيرة سائدة إلى تاريخ صدور مجموعة « دنيا الله » التى ضمت هذا الإنتاج نفسه .

وقد أحسست فور قراءتي الأولى للمجموعة أن « المأساة » هى الطابع الشامل لما ضمته من قصص ، وأن هذه القراءة الأولى تعطى قارئها « وجهه نظر » شاملة للإنسان والكون والمجتمع ، وأن السمة البارزة في أبنية هذه المجموعة هى « الموقف » الكثيف المركز .

وأحسست دافعاً لا يقاوم لأن أعود إلى الإنتاج القديم لهذا الفنان . عدت إلى قصة « الشر المعبود » التى تحكى عن مقاطعة « أخنوم » في مصر القديمة أن شيئاً مر بها فهاله الفساد والطفيلان والحريمة ، ومن ثم راح يدعو سكان المقاطعة إلى مبادئ الحب والخير والحق . وكان لكلماته مفعول محرى عجب دانت له قلوب الناس واستقرت السكينة في نفوسهم . غير أن قاضى المقاطعة والحاكم العسكري والطبيب أحصوا بامتهان لكرامتهم لانعدام حاجة الناس إليهم ، لذلك سارعوا بتقديم هذا الشيخ الغريب إلى القضاء ، فلم ير القاضى أية حثييات لإدانته فأفرج عنه . ولكن الشمس أشرقت ذات صباح فإذا الرجل الغريب قد اختفى . وشمل الحزن المقاطعة كلها بينما تنفس السادة الصعداء . وتفتق ذهن حارس الأمن عن فكرة « عبقرية » يعيد بها المقاطعة إلى ما كانت عليه من فوضى ،

فأرسل في طلب راقصة فاتنة من إحدى المقاطعات الأخرى ، لها قدرة خطيرة على التفرقة بين الصديق والصديق والأخ والشقيق « وحقق ذلك العبقري فكرته الخطيرة . وشاهدوا جميعاً بأعين مشرقة بنور الفرح ذلك النظام يتقوض بنيانه وينهار حجراً على حجر ، وردت المعدلة إلى عرشها تتحكم في الرقاب والعقول ، وعادت الحياة الشيطانية تملأ أخنوم الهادئ وتعصف بالسلام المخيم على ربوعه . واستأنفت عصبة الحكم جهادها ، ووجدت نفسها مرة أخرى تكافح وتناضل عن الخير والعدالة والسلام » . . والقصة شبيهة بالفكرة المسيحية القائلة بأن يسوع « المخلص » جاء لفداء العالم ، بدعوته إلى الحب والخير والسلام ، ولكن الصليب كان خاتمة المأساة بالرغم من ثبوت المحكمة الرومانية له . وتبلورت حيثيات الإدانة في أنه كان مثيراً للشغب !» .

هذه القصة تصوير دقيق لمأساة التناقض بين الدولة والإنسان من جهة ، والتناقض بين احتياجات الإنسان وإشباعها من جهة أخرى ، والتناقض بين القيم القديمة والدعوات الجديدة من جهة ثالثة ، والتناقض بين الفرد والمجتمع من جهة رابعة . ثم هي بعد ذلك كله ، أو قبله ، تصوير دقيق لأزمة المجتمع المصري حينذاك ، الأزمة التي اضطرت الفنان لأن ترتدى شخصه وأحداثه مسوح القرائنة . ولكنها في النهاية قصة تقريرية مباشرة لا تعتمد على الإيحاء والتجسيم الفني للفكرة ، ولذلك تقترب من الأساطير الشعبية والحكايات الدينية ، أكثر من اقترابها من القصة الفنية المكتملة .

تقودنا هذه القصة برغمنا إلى أقصوصته الجديدة « مندوب فوق العادة » . وفيها يتقدم رجل إلى موظف بإحدى المصالح الحكومية ، ويناوله بطاقة تحمل اسمه ومهامه « إسماعيل بك الباجوري — مستشار برئاسة مجلس الوزراء » فيضطرب الموظف الشاب لأن السيد الوزير لم يحضر بعد ولا مدير مكتبه . وراح الزائر الكبير يتفقد أرجاء المصلحة أو الوزارة فينفذ هذا ويسأل ذاك ، وبين الحين والآخر يهمس بقول مأثور أو حكمة كأنما يحدث نفسه « على المرء أن ينشد الطمأنينة والصفاء » ثم يستدرك « ولكن كيف يتأتى هذا ؟ » أو « أن الحياة تجري على غير ما يجب » و « الصحة ما هي الصحة ؟ » هي كمال التوازن والتوافق والتعاون

في الكائن ، ولكن هيات أن تتحقق إذا كانت الصحة العامة معتلة ، ،  
 « وما الرأي في هذا الغلاء الفاحش » ، « كلما وجدت حلاً لمشكلة عرضت مشكلة  
 أخرى ، وكلما أزلت دعلاً ظهر دمل جديد » ، كأن الرحلة يجب أن تشمل العالم كله ،  
 « عينا أننا ففكر في أنفسنا ولا شيء غير أنفسنا » ، « إن لي من القدرة ما أستطيع  
 به أن أبلغ الصفاء ، على فقط أن أعزل العالم وهمومه ، هو صفاء حقيقى أسمع في  
 سكونه الأبيض موسيقى النجوم ، على فقط أن أعزل العالم وهمومه ، لكنى لا أستطيع ،  
 لا أريد ، للهموم أيضاً أنغامها التى يلتقطها القلب ، فإما صحة عامة أو لا صحة على  
 الإطلاق ؛ هذه هى عقيدتى النهائية ، ولذلك كلفت بالمهمة » .

وفى غمرة الحيرة والقلق الذى يتتاب الموظف المائل أمام الزائر الكبير يصل  
 مدير مكتب الوزير ليقوده إلى السيد الوزير فيقابله بحفاوة واضطراب . ولكن  
 ما إن تمر دقائق حتى يخرج مدير المكتب إلى تليفون خارجى يستفسر من رئاسة  
 مجلس الوزراء عما إذا كان هناك مستشار بهذا الاسم ويأتية الجواب بالنفى فيظن  
 الجميع أن الرجل « محتمل » أو مجرم سياسى فيقودونه إلى قسم الشرطة « ووضح  
 الأمر فى القسم ، لم يكن الرجل إرهابياً ، ولكن كان به لطف . واستدعيت  
 أسرته ، واتخذت الإجراءات المتبعة . وقد سمعته وهو يقول للأمرور فى كبرياء  
 غاضب :

— « الحق على ، ما كان أسهل أن أنعم براحة البال ، الحق على » .

قلت إن قصة « الشر المعبود » المنشورة بمجموعة « همس الجنون » عام ١٩٣٨  
 تقودنا برغمنا إلى هذه القصة الجديدة المنشورة بمجموعة « دنيا الله » عام  
 ١٩٦٣ . ذلك أن محوراً فكرياً واحداً يجمعهما هو فساد المجتمع وحاجته إلى قيم  
 جديدة تغريبيانه تغييراً جذرياً . ولكن « الشر المعبود » قصة تقريرية مباشرة كما  
 قلت ، فزائر المقاطعة الغريب يعلن صراحة أنه جاء ليهتدى به الناس ، والسلطة  
 الحاكمة تعلن صراحة أنها لا ترضى عن هداية الناس حتى لا تفقد هيبتها  
 ومصالحها . . . إلخ . والمؤلف يستبدل التسيج الواقعى بالأسماء القرعونية حتى  
 لا يلفت النظر إلى مضمون قصته ، ومع هذا تظل أسيرة العظة والتقرير والتهافت .  
 أما القصة الجديدة فتتضمن أبعاداً عديدة حول نفس المحور الواحد . لأن الفنان

أضاف إلى تصوره الفني للمأساة زوايا جديدة . لقد زأوج بين الواقع والحلم ، بين العقل والجنون ، فأدخلنا مصلحة حكومية أو وزارة من أبوابها الحقيقية ، وأدخل معنا شخصاً يشكون في قواه العقلية ، وهكذا التقي الواقع الحقيقي — لا الأسطوري — بالحلم الباطني الذي يتحرر تماماً من أغلال الوعي في شخصية الجنون . إن الفنان يستخلم هذا اللقاء أو الصراع بين الحلم والواقع ، بين العقل والجنون في هز القيم الثابتة والمطلقة وإخراجها من دائرة الاستقرار إلى حافة التغير . في « همس الجنون » كانت الحرية هي مدار الاحتكاك بين القوي العاقلة الثابتة المستقرة ، والقوي الحاملة بواقع أفضل . وفي « حنظل والعسكري » بلغ الإنسان التمس إلى المختر ليحلم ويحلم وتوقفه من الحلم حذاء الشرطي الثقيلة . هذا التفاعل بل الصراع بين الحلم والواقع هو الذي يجعل من « مندوب فوق العادة » موقفاً تراجمياً عظيماً . فبعد أن كانت الصورة شديدة التسطح في « الشر المعبود » تحسنا في الأقصوصة الجديدة هذه الأبعاد : الإصلاح الفردي يرادف الجنون ، محاولة التحدث في التغير تجعل صاحبها من ذوى « اللطف » وعلى الصعيد الفني تتحول القصة إلى موقف تلتقي فيه شخصية إسماعيل بك الباجوري بالوزارة الفارغة من العمل بالموظف الصغير ومدير المكتب والسيد الوزير . إن الصياغة لم تدع من « الشخصية » مداراً للأحداث ، ولم تجعل من الحدث محوراً للدلالة ، وإنما جعلت من هذه العناصر جميعها موقفاً لا يزدحم بالتفاصيل ولا يستغرق في الجزئيات ولا نتوه بين شخصياته أو مفارقاته الساخرة ، وهذا هو البون الشاسع بين القصة القديمة والقصة الجديدة ، هذا هو الربيع قرن الذي جعل من الأقصوصة عند الكاتب موقفاً ، ومن موضوعها قضية .

\*\*\*

وينفس هذا المنهج يمكن لنا أن نقد المقارنة بين قصة « مفترق الطرق » التي نشرت أيضاً بمجموعة « همس الجنون » وقصة « صورة قديمة » التي نشرت بمجموعة « دنيا الله » . في « مفترق الطرق » يسمع الموظف الصغير البائس أن أحد زملاء الدراسة عين وزيراً ، فيذهب إليه راجياً أن يساعده في تخفيف مصروفات اثنين من أبنائه بالمدرسة . ويطمته الوزير في كبرياء وترفع أنه سيعمل « ما فيه الخير » ويعود الموظف إلى بيته ، فتقع في يده صورة من الماضي ، صورته مع زملائه الطلبة

فى إحدى المجلات . وراح يذكر ملاحظهم وما آلت إليه أيامهم . فهلنا قاض ، وذلك بلطجى ، والآخر كاتب بالصحة ، والرابع . . وهكذا . . إلى أن وصل إلى السيد الوزير وتذكر الصراع الذى كان بينهما فى كرة القدم ، وكيف كان الوزير تلميذاً ضعيفاً بالرغم مما تقوله الصحافة من أنه كان طالباً ناهياً . . بالضبط كما تكيل التهم لمن خانتهم ظروفهم فى الصغر أو الكبر ، ونظر جلال أفندى عند ذاك فى الساعة فرجدها تدور فى الرابعة ، فعلم أن موعد الصغار آن واقرب ، وأنهم عما قليل يملأون البيت حياة وقلبه نوراً ، فرمى بالحلة بعيداً وطرده من عقله الوسواس ليستقبلهم أجمل استقبال ، وقال لنفسه متعزياً :

— « من الخطأ أن يفكر الإنسان فى شئون الناس ما دام هنا لا يورث إلا الضيق ، وحسبى أن معاليه قال لى : اطمئن » .

الفنان هنا يعتمد الاحتكاك المباشر بين المجتمع والفرد ، المجتمع بقيمه وأخلاقه وتقاليد ، والفرد بأحلامه وآماله ومثالياته . ثم يتخذ من الوزير نمطاً ونموذجاً للشخصية التى تصل إلى القمة الاجتماعية بقوة القيم والأخلاقيات والتقاليد التى تربط المجتمع الثابت المستقر . ثم يتخذ من جلال أفندى نمطاً ونموذجاً للشخصية العائرة الحظ . وفى هذه الدائرة النمطية تدور الأحداث فى هدوء بالغ ، إذ المقدمات تسوق إلى النتائج بطريق عفوية . ولذلك فهى دائرة مغلقة خالية من التفاعل والصراع المعقد الذى يكسب الشخصية تفرداً ، والحدث تميزه ، والعمل الفنى أبعاداً مختلفة تعمق العلاقة بينه وبين المتلقى بأكثر من زاوية . الكاتب ، هنا ، يكتفى بتصوير المسافة التى يخلقها الزمن بين الأفراد ، والهوة بين طبيعة العلاقات الإنسانية فى مرحلة ، وطبيعتها فى مرحلة أخرى ، ولكنه لم يخلق — على المستوى الفنى — همزة الوصل بين المرحلتين ، أى ذلك التشابك المعقد الذى يلاحظ على طول النموذجى للشخصية والتطور الموضوعى لأحداث الزمن .

أما قصة « صورة قديمة » فتنتهى بهذا التساؤل على لسان شخصية صحفية : ترى أى معنى ستمخض عنه هذه الصورة القديمة ؟ فقد وضعت فى ذهن هذا الصحفي فكرة « موضوع » لا بأس به ، هو أن يسجل تحقيقاً مع أصدقاء الصبا من زملاء الدراسة . تناول من أجل ذلك إحدى الصور القديمة وراح يتفحصها بعناية : هنا هو عباس المواردي ، الثرى والنجم السياسى السابق ( أى قبل عشر سنوات ) ،



وليس شيئاً صعباً معرفة مكانه . وهذا هو الأورفل « الأول » الدائم على الفصل والمدرسة ، وربما القطر بأكمله . ولقد دخل كلية الحقوق ، وعمل بالنيابة ويمكن السؤال عنه في وزارة العدل . آه وهذا هو حامد زهران ، ٥٠٠ ج . م . مرتبه الشهري كمدبر لشركة « الحرم المدرج » وهو ساقط بكالوريا ليس إلا ، ولم يكن قط من الطبقات العليا أو المتوسطة ، بل كان قاطناً بعطفة أبوخوذة ومتزوجاً من لفايقة الجارة القديمة بنت عم سلامة سائق الترام منذ أيام التلمذة . وهذا هو محمد عبد السلام كاتب النيابة بالمنايا .

كان اختيار الفنان لشخصية الصحفي اختياراً هاماً فالإطار الفني لن يصاغ من وجهة نظر جلال أفندى هذه المرة وإنما من وجهة نظر تبدأ كما لو كانت شديدة الحياء ، فالصحفي عادة مجرد « مسجل » لما يرى . ومع هذا ، فالكاتب يتساءل في النهاية بعد هذا الاستعراض التسجيلي : ترى أى معنى سستمخض عنه هذه الصورة القديمة ؟ يتساءل هكذا ، بينما هو ينثر الإجابة عن الشخصيات حين يلتقط من داخلها السمة الجوهرية التي تحركها داخل هذا المجتمع . ومعنى ذلك أن التساؤل كان بمثابة اللزمة الأخيرة في البناء الموضوعي للأقصوصة ، فهذا الشكل التعبيري للبناء هو الفرق الأول والكبير بين « مفترق الطرق » و « صورة قديمة » . إنه البناء الذي عبر عنه نجيب محفوظ بقوله إنه يصطنع حيلة أو أسلوباً من التعبير ليجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتاً مباشراً .

والصوت المباشر غالباً ما يأتي من الخارج ، أما الحقيقة الموضوعية فتأتي من صميم العالم الداخلي للعمل الفني . لذلك جاءت عزلة عباس المواردي في عزبته ، وصوفية إبراهيم الأورفل بين أوراق القضايا ، وارتفاع ساقط البكالوريا إلى مستوى ٥٠٠ ج في الشهر وزواجه من فتاة صغيرة يتحدث نصف لسانها بالفرنسية والآخر بالإنجليزية . . . جاءت هذه العناصر الفكرية والفنية في آن واحد ، تمهيداً موضوعياً صارماً للحوار الذي دار بين الصحفي وكاتب النيابة صاحب الدرجة الخامسة والعشرة أطفال ، حين أخبره بقيمة الدخل الشهري لزميلهم السابق حامد زهران . هـ محمد عبد السلام رأسه في حزن وقال ييقين :

— « لا يوجد عمل في بلادنا يستحق هذا القدر من المال ، وإلا فلماذا لم يصل إلى القمر ؟ »

وضحك حسين - الصحنى - قائلاً :  
 - على أى حال أنتم أحسن من الملايين . . .  
 فقال محتجاً :

- الملايين ! أنا عارف هنا ، ولكن حامد زهران هو المشكلة .  
 كذلك لم تكن الصورة لتم حتى يتأكد من هذه النقطة . ومضى من توه إلى  
 عطفة الكرماني بباب الشعرية ، إلى مسكن عم سلامة القديم . وفي أول عطفة علم من  
 كواء بلدى بأن عم سلامة توفى من سنوات وأن ابنته فايقة فاتحه دكان سجاير  
 وحلوى أسفل البيت . واقترب من البيت منفعل الصدر وهو يحاذر أن تراه حتى  
 وقع عليها بصره وهى جالسة وراء الطاولة لا يبدو منها سوى وجهها وعنقها .  
 وكانت تلحن سيمفونية وقد بدا وجهها أكبر من سنه بعشر سنوات على الأهل كوجه  
 محمد عبد السلام كاتب نيابة المنيا « بدت شاردة الطرف متجهة ومستسلمة للمقادير .  
 وتذكر كم كانت مثالا للصبر والحياة والأمل فشر بأن أنبل ما فى صدره ينحى لها  
 رثاء واحتراماً » .

فإذا أضفنا إلى هذه الكلمات ، ما وصف به الصحنى حامد زهران من أنه  
 « فنى العصر » فإننا نكون قد وضعنا أيدينا على أسرار هذا البناء الموضوعى  
 للأقصوصة . فالمأساة هى طابع العصر وهى تترك ظلالها على كافة الوجوه ، فتعزل  
 هذا ويتصوف ذاك ويرتفع آخر ويسقط كثيرون . والأزمة فى أعماق هذا العالم  
 المتأثر لا تبحث عن حل من خارجها ، ولا تستكين فى أحضان السكون . العزلة  
 والتصوف والعلو والهبوط ، كلها عناصر فاعلة ومتفاعلة ، تصرع وتتصارع .  
 كلها تصوغ الأزمة فى قالب تراجمى حاد ، وتجعل من المأساة الاجتماعية وجهة  
 أصيلاً فى حضارتنا .

والمقارنة بين إنتاج الكاتب فى الماضى ، وإنتاجه الآن ، هامة ودقيقة . إن  
 غالبية القصص القصيرة التى كتبها نجيب محفوظ فى « الرسالة » و « الرواية » وضم  
 بعضها فى كتاب « همس الجنين » لا ترتفع عن مستوى بقية أدباء العصر ، بل  
 ينخفض الكثير منها عن مستوى أعمال اليلوى وحتى ولاشين وغيرهم من الرواد .  
 الموضوعات الضيقة والحلول الساذجة فى مشكلات الحياة الزوجية والفقر ، والاهتمام

بتصوير الزوايا والخزفيات التي لا تتيح - من فرط استغراقها في الواقع السطحي - أن تلم في ثنائياها بالدلالات الكبرى . الدلالات التي لا تخضع أحجامها الفكرية لنفس المساحات الفنية التي بنيت فوقها بل تزيد وتتسع كلما تعددت الأبعاد واتسعت الأعماق في العمل الأدبي .

المرحلة الجديدة لهذا الفنان في ميدان القصة القصيرة ، تقول إن المجتمع لم يتغير كثيراً عما كان عليه منذ ربع قرن ، وأن ثمة هوة عميقة بين الواجهة النظرية لهذا المجتمع والمستوى التطبيقي ، فما تزال هناك قطاعات إنسانية عريضة نرزع تحت أعباء الماضي ، بكافة مواضعاته السيئة . ولهذا السبب تشابهت موضوعات بعض القصص في المرحلتين . ما تزال المأساة الاجتماعية رابضة في هذا الطور المعاصر من حضارتنا الذي يتسم بالتخلف . ولكن هذه المرحلة الجديدة تقول أشياء أخرى . فلم تعد الحياة الزوجية والفقر وما إليهما هي المظاهر الوحيدة لمحنة المجتمع ، وقد ألغت البصيرة الجديدة الأنماط والتماذج البشرية التي تلخص الملايين ولا توجز نفسها .

ولمّا كان نجيب محفوظ وهو يكتب « أولاد حارتنا » و« اللص والكلاب » و« السمان والغريف » يعي أن التطور الحضاري المذهل الذي طرأ على العالم المعاصر ، لا ينبغي على الأديب العربي أن يتجاهله ويظل في قوقعته الوراثةية والتخلف . ولذلك كان تركيزه الشديد في مجال الرواية ، وعودته إلى كتابة القصة القصيرة ، ولأن الرواية والقصة القصيرتين في إمكانهما تجسيد فترات الانتقال والفترات الثورية التي تحتاج إلى اللقطات السريعة أكثر من الأعمال الطويلة كما يقول الكاتب نفسه .

في مجموعة « دنيا الله » سوف نلتقي بمأساة المجتمع في صور جديدة وأبعاد جديدة ، ولكنها سوف نلتقي أيضاً بمأساة المصير الإنساني الأشمل .. بل نراها وجهين مختلفين لمأساة واحدة . كذلك لن نجد مشكلات اجتماعية « لقطاع بشري معين ، أو للمجتمع كله ، لقد كانت هذه المشكلات تجعل من القصة «موضوعاً» . أما في « دنيا الله » فتتحول المشكلات الصغيرة إلى قضايا فكرية كبرى . لن نجد في هذه المجموعة الجديدة ما كنا ندعوه فيما سبق بالدلالات الجزئية ، لأن هذه الدلالات تتحول إلى « وجهة نظر » شاملة للحياة في جميع مستوياتها .

عندما نقرأ هذه القصص الجديدة : « دنيا الله » ، الجامع في الدرب ، زينة ، كلمة في الليل ، حنظل والعسكري ، مندوب فوق العادة ، صورة قديمة .. سنحس فور قراءتها أن وراء صورها وكلماتها وجداناً مطحوناً أرهقته أزمة المجتمع الذي يعيش فيه . لذلك فهو يتصفع الأزمة من كافة جوانبها ، حتى لا يلتقط لها صورة مسطحة وحيدة الجانب كمن ينظر بعين واحدة . وإنما هو يتأمل شخصيات في حالات مختلفة وقطاعات عديدة ليكشف سماتهم المشتركة ، الخالقة لطابع المأساة من جهة ، وليكشف ملاحظهم الإنسانية المتفردة من جهة أخرى . عندما يصف شخصية لطفي في « دنيا الله » بأنه دخل من باب الإدارة « ذهب الخاتم والساعة ودبوس الكرافته » فإنه لا ينسى أن يصف اهتماماته وهو يقرأ الجريدة اليومية حين يقول « ستكون السنة نهاية العالم . صدقوني ، نهاية العالم أقرب مما تتصورون » . أما الأستاذ كامل مدير الإدارة فيدخل وفي يده مسبحة ، ثم يشرح في حديث تليفوني علا فيه صوته مهللاً « وهل يخفى القمر ؟ » وهكذا بقية الشخصيات : أحمد والسيد مصطفى وهمام ، جميعهم يفتنون في الصباح إلى الإدارة يحملون في الكيان الإنسان الواحد أكثر من محور تدور حوله شخصياتهم المعقدة بفاعلية ظروفهم المريرة ، حتى عم إبراهيم القراش ما إن يغيب عن وجوههم ساعة بعد أن تسلم مرتباتهم من الخزينة ولم يصل بعد ، يتكلم أحدهم بقوله « لعله ذهب يتسوق ! » فيجيب آخر « لا تستبعد ذلك ، إنه يأتي كل يوم بجديد » . وعم إبراهيم بالذات شخصية متداولة في أغلب قصص هذه المجموعة . فهو « زعللاوي » الذي يظهر ويختفي بلا موعد أو مناسبة ، ويشقى المرضى الميتوس منهم ، وهو إسماعيل بك الباجوري في قصة « مندوب فوق العادة » ، ولكن عم إبراهيم في « دنيا الله » يلعب دوراً مختلفاً من حيث المظهر ، فبالرغم من أنه « كان طيباً وإن يكن به شلوذ محتمل كأن يشرذ أحياناً حتى وهو يحذرك أو يتدخل فيما لا يعنيه أو يتطوع بذكر ملاحظات عادة في السياسة دون مناسبة » بالرغم من ذلك ، فقد حمل مرتبات الموظفين على كتف وحقيته الصغيرة على الكتف الآخر ، وهرب إلى « أبي قبر » ليقضى أياماً سعيدة . هذه الأزمة أتاحت للفنان أن يستأنف إضافة أبعاد جديدة إلى شخصياته ، فالمدبر الذي يمسك المسبحة ويتحدث إلى عشيقته بالتليفون ، لا أمل له — بعد ضياع مرتب هذا الشهر — إلا في البوكر أو الكونكان . أما مصطفى الذي تخفى ضحكاته المتوترة هومو اليومية

فإنه يعرف طريقه جيداً إلى محل رهونات بياب الشعرية . ولطفي عليه أن يتدع حيلة ليأخذ منها مصروفه الشهري بالإضافة إلى أنها تتكفل بنفقات البيت . الجندى سيقول لوالده « تقبلني هذا الشهر وكأني ما زلت طالباً » . همام سيطلب زوجته بأن تأخذ نصيبها في الجمعية التي تخصصها دائماً للكساء . سمير « لولا الرشوة » لكان في مأزق .

وهكذا تكتمل في وجداننا هذه الشخصيات الفريدة والرمزية في آن . بقيت شخصية عم إبراهيم ، فنزداد تعرفاً عليه حين يعود أحمد إلى منزله مولولاً بأنه « لا مرتب لنا هذا الشهر » فنقول له زوجته بدهشة :

« - لم ؟ . كفى الله الشر ؟ ! . عم إبراهيم جاء بمرتبك في أول النهار ! » لقد كان الرجل رحيماً بأتعس الموظفين ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى عثر البوليس على قطعة حشيش صغيرة في أحد جيوب جلبابه التي تركها في بيته مع زوجته العجوز العوراء ، وذكريات فتاه الذي مات في العاشرة تحت الترام ، وفناه الآخر الذي يعمل بالسويس وقد انقطعت عنهم أخباره ، وابنته التي تزوجت بأقصي الصعيد ولم يعد يراها . والكاتب يتبع الفرصة لوجهات نظر مختلفة في بناء هذه الشخصية ، وإن كانت هذه النظرات المتعددة تلتقي بعنف في نقطة التقاء واحدة ، هي أن إبراهيم تعلق في الأشهر الأخيرة بفتاة من بائعات اليانصيب ، في السابعة عشر ذات خصلات ذهبية وعينين زرقاوين ، كانت في الأصل جامعة أعقاب ، ثم عرفت طريقها إلى العلاقات الخاصة مع بعض رواد قهوة فؤاد من ذوى النفوس الحلوة المتواضعة .

والمؤلف في هذه المرحلة من مراحل تطوره ، يستهوي الانتقال السريع من شخصية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر ، وفي الشخصية الواحدة أو الموقف الواحد . ينتقل بنا من زاوية إلى أخرى ومن حدث إلى آخر . لقد حل عنده هذا الأسلوب الفلاشي في التكنيك بديلاً عن أسلوب المفاجأة والحبكة . هذا الأسلوب يتحول بسرعة من الحلم إلى الواقع ، ومن الواقع إلى الحلم ، أو يجعل منهما وجهين مختلفين لظاهرة الحياة ؛ ولهذا تكثر الأحلام في هذه المجموعة : حنظل يحلم بالخلاص من أحلام المخدر ، زينة تحلم بواقع أجمل من الواقع الراهن ، والجميع يحلمون بها في جنة عدن ، وعم إبراهيم هو الشخصية الوحيدة التي تحقق أحلامها وفق

هواها، وما هو يجلس على الشاطئ في «أبو قير» بجانب ياسمين «وبدا حليق الذقن مستور الصلعة تحت طاقة يضاء كالخليب ، وعكست بشرته رواء» ، «والحب يرفرق راقصاً حول الجلسة الجميلة . وتجلت في عيني عم إبراهيم نظرة تشوق ودهشة كأنه يستقبل العالم لأول مرة في طفولة بريئة » ، «بدا أنه انطلق من أغلال الحميم وأنه يخلق في حلم » . بهذه اللمسات السريعة يكون الفنان قد فرغ من تحديد السمات المميزة لشخصية هذا الفرد . وبقيت أمامه السمات الرامزة إلى ما هو أكبر . والعقبة التي تحول دائماً دون حيوية الشخصيات الرمزية ، هي أنها تتجمد في إطار النمطية أو النموذج . غير أن نجيب محفوظ يزيل هذه العقبة بأنه يبتعد بالشخصية من هذه الدائرة الضيقة إلى ما هو أكثر رحابة وعمقاً ، مهما بدت الشخصية «شاذة» في تكوينها . والشخصية الشاذة ليست تقيضاً للنمط أو للنموذج ، كما أنها ليست امتداداً مفرطاً للشخصية الموغلة في التفرد . وإنما هي الشخصية التي تتبلور في تكوينها الدلالات الجزئية حتى تتحول المشكلة الاجتماعية من كونها «موضوعاً قصصياً» إلى «قضية فكرية» . إن تعبير الشخصية عن أحد جوانب القضية التي يعالجها الفنان لا تقرب بها من التعميم ولا التجريد ، لأنها تكتسب رمزياتها من جزئيات الواقع الحي في وجداننا ، لا من أبنية نظرية تعشش في ذهن الكاتب فحسب . وهكذا تتحول القضية الفكرية إلى بناء فني لا إلى هيكل عظمي مركب من مجموعة معادلات .

على ضوء هذا الفهم لن ندهش كثيراً عندما نعرف أن عم إبراهيم «كان مصمماً على السعادة ، السعادة التي يدرك أكثر من غيره كم هي زائلة ، لم يكن يطمح في أكثر من الاحتفاظ بما نال من سعادة إلى حين ، وألا يقع القبض عليه قبل أن تنهار دعائم سعادته أنهارها الطبيعي بإتفاق آخر ملهم مما يملك» ، «أراد لها أن تسعد كما يسعد وكان من قبل سير مطرق الرأس لا يرى من الدنيا إلا التراب والطين ، أو لا يرى إلا شواغله وهمومه . أما هنا فرأى ما لم يكن رآه . رأى الفجر في طلعه السحرية والغروب في عجائب ألوانه التي تتساقب عن الشفق . ورأى النجوم الساهرة والقمر الساطع والآفاق اللامتناهية . رأى ذلك كله بقوة الحب الخالقة حتى عجب كيف يوجد بعد ذلك النكد » .

ليست هذه الكلمات سوى « رؤيا » لواحد من الأنبياء فإذا تذكرنا أن عم إبراهيم لم يكن طبعياً في تصرفاته وآرائه وأخيراً في سرقة مرتبات الموظفين وتركه مرتب الموظف البائس أحمد في منزله قبل الحرب ، لن نستقبل هذا التذكر كما كان لاصفاً في أذهانتنا لأول وهلة ، لأننا لن نستطيع أن نتقبل هذه المجموعة من التصرفات والسلوك والآراء على أنها شيء عادى بالنسبة لرجل مجنون ، أو به « لطف » .

لن نستطيع ذلك ، لأن الفنان في تعريفه لهذا الإنسان من الداخل ، يكشف عن ذلك الجحافل الرائع في الشخصية ، جانب « النبوة » الذى صادفنا في شخصية إسماعيل الباجورى « المنسوب فوق العادة » ، كما يصادفنا على نحو آخر مختلف في شخصية « زعلوى » .

هذه النبوة تجعل عم إبراهيم يحب باسميته مع أنها حاولت سرقة في ليلة مهدت لها بإنهاك قواه ، إنه يريد لها أن تسعد ، ويحبها « ويشكر لها ما وهبته من سعادة ونفخت فيه من روح الشباب . فليسامحها الله وليسعددها الله » . ليس هذا فحسب ، بل إنه سمع « صوتاً حنوناً في أعماقه يقول له أوهبها النقود وسرحها فقال له لم تزل لى أيام . فقال له أوهبها النقود وسرحها » . وبالرغم من أنه يخاطب ذلك الصوت الرافض في أعماقه : لم تزل لى أيام ، إلا أنه يعود قائلاً : لا مطمع لى فى أكثر مما نلت . وكأنى بالمسيح يخاطب الأب ، إن شئت ترفع عنى هذه الكأس ، ثم يستترك قائلاً : ولكن ، فلتكن لإرادتك أنت لا لإرادتى أنا .

هذه النبوة هى الرؤية الفنية للعالم كما يراها الكاتب . فقد انتقل عم إبراهيم إلى الإسكندرية ليقيم على وجهه دون مبالاة « كان يعانى حزناً جليلاً ويأساً رائعاً » .

هكذا يعهد المؤلف للصلاة الخاشعة التى ينادى بها عم إبراهيم ربه : « لا يمكن أن يرضيك ما حصل لى . وأينأتى أين هم ؟ أيرضيك هذا ؟ . والعالم يطاردنى لا لشيء إلا أنى أحبك ، فهل يرضيك هذا ؟ وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة . أيرضيك هذا ؟ » .

هذه الصلاة تجسد في كلمات ( وجهة نظر ) في مأساة الإنسان والمجتمع . وقد بدأت الصلاة منذ أدرك عم إبراهيم أن السعادة زائلة ، وأنه يحلم فقط بنصيبه منها . بأن التخطيط المتفعل لأنصبة الإنسان من السعادة هي التي حرمت موظفي الإدارة من أن يكونوا سعداء . ومن هنا تكون كلمات عم إبراهيم همزة الوصل بين النبي والله ، وليست كلمات لص يرر جريمته بقوله « يا ساتر » إنهم يقبضون عليه ويسألونه « ماذا دفعتك إلى تلك الفعلة وأنت في هذا العمر ؟ » فيبتسم رافعاً إصبعه إلى فوق وهو يغمغم : « الله » ، ويلقى المؤلف « نلت عنه كالتهيدة » . الله هنا ليس مشجعاً يعلق عليه أحد اللصوص خطاياهم ، بل هو مرآة الرؤية الاجتماعية للفنان . هو نقطة الالتقاء التي تتجمع عندها مأساة ذلك القطاع البشري الثعس ، ومأساة رسول السعادة والحب والأمل حين تنتهي دعوته على الصليب الخالد . الصليب الذي أسهمت في صنعه أيد كثيرة تفوح منها رائحة الجريمة . وهكذا يتعاطف القارئ مع عم إبراهيم « اللص » في شريعتنا ، وينقم على قوى مجهولة لانغيب عن إرادتنا ووعينا . ويتصب هذا الصليب « موقفاً » للكاتب بناءً في صبر عجيب من جزئيات حياتنا اليومية المتصارعة مع بعضها البعض ، ورمزية الشخصيات البعيدة عن الخطية أو الإيغال في التفرد والشلو .

لقد أدخلنا عم إبراهيم دنيا الله المليئة بالأعاجيب ، فكان بصيرتنا التي كشفت لنا هول المأساة الضارية التي تحيل بعض البشر إلى دمي خاوية من الإنسانية ، والبعض الآخر يحمل في كيانه شخصية مزدوجة ، والجميع يبحثون عن قسط — ولو ضئيل — من سعادة زائلة ، والفرد يعيش في وحدة قاتلة وسط الملايين . وهكذا تسع بصيرتنا باتساع « رؤيا » الفنان وتعدد أبعادها . قصة « الجامع في الدرب » عنصر جديد من عناصر الرؤية المأساوية التي أهدانا الفنان بدايتها في « دنيا الله » . إنه ما يزال يحول بنا في أنحاء هذه الدنيا الغريبة ، غرابتها ليست جديدة على حياتنا أو وجداننا ، ولكنها كانت نائمة تحت أثقال مريرة في أعماق اللاوعي . وجاء الكاتب فأيقظ وجداننا بما يشبه « الصلصة » ! وتتوالى صدمات نجيب محفوظ لنا في « دنيا الله » حتى نجيب أرجاعها بأعين مفتوحة على آخرها ، وحتى لا نتوه بين جنباتها إذا عرفنا أنها دنيانا الأبدية ، وحتى لا نظل مأساتنا الأبدية .



و « الجامع في الحرب » زاوية جديدة من المأساة الاجتماعية في دنيا الله . في  
القصة الأولى كان الله نبياً يرى بمعنى الكاتب ، ويتكلم بلسان البشر . في هذه  
القصة يصبح إمام الجامع ذليلاً للظلمة ، والمومس وياع العصير يحملان قلباً تلهب  
دماؤه بالوطنية والحب .

وسلك الفنان في صياغة قصته هذه ، نفس المنهج التعبيري الذي سلكه في  
بناء القصة السابقة . فيعني بتجسيد شخصية رئيسية هي الشيخ عبد ربه إمام الجامع  
القائم بحج البقاء . صياغة الشخصية هنا كما كانت هناك ، ليست هادفة لأن تكون  
دراسة تشريحية للنفس البشرية . وإنما هي رمز مفتوح لكافة الدلالات التي  
تستجيب لها وتستقبلها من بقية الشخصيات والأحداث . يستقبل الشيخ عبد ربه  
أولاً موقف السيد مراقب عام الشؤون الدينية من خطبة الجمعة التي ينبغي أن تخصص  
لحماية سليل الأسرة العلية من مثيरी الشغب . ثانياً ، موقف الصلور الكثيرة التي  
انقبضت في أعماق زملائه دون أن يزايل البشر وجوه أصحابها ، أو الوجوه التي أشرفت  
لتداري توعك القلوب . ثالثاً ، موقفه من ضميره الذي يأبى ما يفتنه الناس . رابعاً ،  
موقفه من المبدأ الإسلامي الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، والمبدأ الآخر الذي  
يدعو إلى طاعة الله ورسوله وأولى الأمر .

هذه هي الأزمة التي اندلعت فجأة في صدر الشيخ عبد ربه ، الرجل الذي  
يأمل خيراً على يدي السلطة ، نحو مرتبه الضعيف وظروفه المريعة . وهي أزمة تختلف  
في مظهرها عن أزمة البرمجي شلضم والراقصة نبوية والعاشق حسان ، كما تختلف عن  
أزمة المومس التي جلست في بيت مجاور على حافة الفراش نصف عارية مع رجل  
لا تعرفه . إن الشيخ عبد ربه يحل أزمة بلقاء الخطبة ، ويحلها شلضم بالقتل ،  
كل ما حدث أن بعض المصلين ثاروا على الشيخ ، والبعض الآخر كان أكثر شجاعة  
وترك الصلاة ، والقلّة هي التي نافحت عن وطنيتها حتى قادها المخبرون من الجامع إلى  
السجن . ولخص الفنان موقفه بأن نقل العذبة إلى البيت المجاور حيث كان الرجل  
الغريب مع المومس « وجالت عيناه في الحجرة حتى استقرتا على صورة لسعد زغول  
قد بهتت من القدم ، فتساعل وهو يشير إليها :

— هل تعرفين هذا ؟

— ومن لا يعرفه ؟

فأفرغ بقية الزجاج في جوفه وقال بلسان ثقيل :

سمارة وطنية وشيخ منافق !

فقال متنبهة :

— يا بجنه ! بكلمتين يربح الذهب ، ونمحن لا نستحق قرشاً إلا بعرق  
جسمنا كله . .

فقال ممعناً في السخرية :

— ثمة رجال محترمون لا يختلفون عنك في شيء ، ولكن من يجد الشجاعة  
ليقول ذلك ؟

— وقا تل نبوية معروف للجميع ولكن من يجد الشجاعة ليشهد بذلك ؟ .

لن نجد هنا حاملاً للرأى ، وإنما موقفنا يكتمل قليلاً قليلاً بمجزيات أخرى .  
فقد بات الشيخ عبد ربه عظيم الأمل في أن تنظر الوزارة إلى تحسين حالته بعين  
الاهتمام « غير أنه حند ما حان وقت درس العصر لم يجد مستمعاً على الإطلاق » .  
إذ هو نادى عم حسنين مستمعه الوحيد ، ولكن الرجل « أبعد رأسه في تصميم  
وبحركة نبذ حاسمة » .

وأخيراً تتجمع الأزمات كلها في بوتقة أزمة واحدة ، أزمة كبيرة باللغة العنف ،  
فقد تولت الغارات الجوية على القاهرة ، وتساقطت القنابل ، وهرع أهل الحى إلى  
الجامع يحتشون به ، وروع الشيخ عبد ربه بهذا الجمع من « الأشرار » يضمهم  
بيت الله فرق من الباب وهو يقول مرتعداً « لم يجمعهم الله في مكان واحد إلا لأمر » .  
وكان قولاً صادقاً غاية الصديق ، أنطق به الفنان هذه الشخصية بالذات حتى  
تسطع الدلالة الكبرى حين تتوقف الغارات وتكف القنابل عن الانهمار ، ويتضح  
مع خيوط الفجر أن الأشرار كانت النجاة نهايتهم ، أما الشيخ عبد ربه فلم يعثر على  
جثته إلا عند الشروق !

هكذا يقول الفنان كلمته من خلال النسيج المتشابك لدرجة متناهية التعقيد .  
فالشخصية الرئيسية تسلم الخيط منذ البداية إلى النهاية . والخيط يتضمن هذه العقد :  
إدارة السلطة ، مستقبل الأمة ، ضمائرهم ، موقف الشعب ، ضمير الإمام شخصياً ،

عم حسين بياع العصير ، مبادئ الدين والشرع . ( هذا هو البناء التعبيري للجامع )  
ثم يستأنف الخيط عقده التالية : شلضم الحاقده على غرام نبوية بحسان ، موقف  
الرجل الغريب من المومس ، وموقف المومس من قاتل نبوية ، وموقفهما معاً  
من المجتمع . ( وهذا هو البناء التعبيري لحي الفساد ) . وأن يكون الجامع في الدرب  
فإن هذا يعنى مجموع التفاعلات والصراعات بين هذه العناصر جميعها ، التى تلتقى أخيراً في  
بيت الله ، نفس المكان الذى سبق أن اختاره عم إبراهيم لتقديم صلاته قبيل القبض  
عليه . لقد استجيبت الصلاة ، وتم الخلاص ، فوق الصليب مرة أخرى . فوت الشيخ  
عبد ربه ليس تشفياً من الكاتب لزاء تفاق هذا الرجل ، وإنما هو يموت على  
نفس الصليب الذى أسهمت في صنعه أيد كثيرة . ومعنى ذلك أنه ليس مجرمًا ،  
وليس مسيحاً ، وإنما هو التجسيد الفنى لموقف الكاتب الذى تكتمل به صورة  
المأساة في مجتمعنا .

ترداد الصورة عمقا في قصة « قاتل » حيث يخرج بيوى من السجن فلا يجد  
قوت يومه ، فيستغل ضعفه أحد تجار الدم ويستأجره لقتل أحد خصومه مقابل  
خمسین جنياً . ويصوغ لنا الفنان شخصية القاتل هكذا :

• « أعلن في القهوة أنه سيهاجر من الحسنية سعيًا وراء الرزق فقال له كل من  
سمعه مع ألف سلامة في أصوات عالية وشت بارتياحهم للتخلص منه ، فذهب وهو  
يقول لنفسه : لذلك فأذنم تستحقون القتل » .

• « وقصد حمام السوق ، دخله هباباً وخرج منه إنساناً . وابتاع جلباباً ولاسة  
وثياباً داخلية ومركوباً لأنه لم يجد حذاء جاهزاً يتسع لقدميه الغليظتين . وجلس في  
محل سيدهم الحاتى يأكل بنهم حتى أذهل النادل . وطاب كل شيء فقال لنفسه ليت  
ذلك يدوم بلا قتل » .

• « وتساءل : أليس من حقه أن يعرف لماذا استحق هذا الرجل أن يقتله ؟ » .

• « وفي المساء سكر ، وفي سيرك الخلاوى سهر ، وعند عيشة الفنجرية بات  
ليلته ، وقال لنفسه مرة أخرى ليت الحياة تمضى هكذا بلا قتل ، وأن يتزوج من  
جديد ويخلف البنات والبنين ، ويواصل الاتجار والربح ويأخذ حظه فلا يرى  
لحجر وجهاً » .

● « والمسألة في حقيقتها العارية أنه سيقتل رجلاً لا يعرفه ولم تتصل بينه وبينه الأسباب على أى وجه كان لحساب أناس يمتقهم لحد المرض » .

لن تفارقنا هذه الكلمات ، والقتال ينشب سكينه في أحشاء الرجل ، كما لن تفارقنا صورته وهو يندفع هارباً ، يتنفض ، ناسياً السكين في صدر الرجل ، ملوث العنق والجلباب — وهو لا يدري — بالدم . . . بل ستشدنا شداً إلى صور سعيد مهران في « اللص والكلاب » وعم إبراهيم في دنيا الله ، وغيرهما من أنبياء نجيب محفوظ الذين يرتدون ثياب اللصوص والقتلة ، والمومسات ليتعد البناء القصصى تماماً عن إطار العظة والحدوة والحكاية من جهة ، وليبرز موقف الكاتب واضحاً من المسألة الاجتماعية في بلادنا ، ودلائها على موقفنا الحضارى الراهن من قيم التغيير الجذرى للمجتمع .

المجتمع القائم على أحلام محمد بدران في قصة « زينة » ، أحلامه التى تتوقف بمجرد أن تقبض يده على المظروف النقدي من يدى مدير شركة العقار الحديد الذى يطيل العمر تحت شعار « الإنسان يعيش على الأوهام ويسعد بها » ، وأحلام زينب التى يشعل حرارتها المدير العجوز « الآن لن يفصل بينها وبين من تحب شىء . حتى لو علم بحقيقة ما تمضى إليه ، إذ من حسن الحظ أن الطيور على أشكالها تقع » . وأحلام الأستاذ وديع مؤلف القصة التى يطالب دائماً بتغييرها « ولكن قصة القصص ، قصة جميع القصص واحدة . . . هى جميلة ولكن يجب أن يؤلفها من جديد » حتى تساءل عما إذا كان يمكن أن يجد عملاً غير التأليف .

الحلم هو عماد أقصوصة « زينة » بل هو المحور « الفنى » الذى تدور من حوله معظم أقاصيص « دنيا الله » ؛ فالواقع — كما يقول المأمور في قصة « حنظل والعسكري » — نوع من الحلم ، والحلم نوع من الواقع . لذلك تدور عدسة نجيب محفوظ داخل الشخصيات أكثر من خارجها ، وفي باطن المجتمع ، أكثر من جدرانه . لأنه يعى أن المسألة الحقيقية كامنة في الأحلام المضغوطة داخلنا . إن هذه الأحلام — عند نجيب محفوظ — لا ترسم مدينة فاضلة في الخيال ، وإنما هى تحكى في صبر وأناة إمكانية هذه الحياة في الواقع . الواقع الذى أضحي لبشاعته كابوساً يصفه الإنسان بأنه مجرد حلم مزعج .

وكما أن أحلام هذه الشخصيات تسبح عالمنا بأسوار مدينة فاضلة ، فإن خالقها أيضاً لا « يحلم » ، وبيت الله عنده ، أو دنيا الله ، ليست جنة عدن أو الفردوس المفقود . إنها أبنية تعبيرية تحمل « وجهة نظر » تختلف كثيراً عن الدلالات الجزئية التي كنا نستقرئها من أفاصيصة في المرحلة الأولى ، حيث كان « يعالج » المشكلات الاجتماعية على ضوء الثقافة البرجوازية في عصره ، وفي حدود المستوى الفني لذلك العصر . أما الآن فهو يستقطب أزمة عم إبراهيم والشيخ عبد ربه ويؤمى من خلال الملامح الخاصة المتفردة بكل منهم ، ومن خلال السهات الرامزة في كيان طاقهم التعبيرية . ومن ثم تسهم كل قصة بأحد عناصر المأساة ، وبإحدى جزئيات القضية التي يؤمى بها الفنان إلى وجهة نظر شاملة ، تتخذ شكل « الرؤيا » التي نسجت من الفن والفكر معاً .

• • •

المأساة الاجتماعية ليست بمعزل عن مأساة المصير الإنساني الكبرى ، فالمجتمع أحد عناصر الوجود . والمأساة الوجودية إذن تنعكس بصورة أو بأخرى على البناء الاجتماعي للأفراد والجماعات .  
نجيب محفوظ لا يتحسس معالم المأساة في البناء الاجتماعي على الخريطة الطبقة ، وإنما هو يتلمس هذه المعالم من خلال المأساة المصيرية الشاملة . وهذا يفسر لنا المنهج التعبيري عند هذا الكاتب ، فهو يصوغ المأساة الاجتماعية عبر صياغته لمأساة الوجود . ولذلك ينضج معنى المأساة في أفاصيصة نجيب محفوظ الأخيرة للمستوى الإنساني المطلق دون المستوى الطبقي الذي عرفناه في أعماله الروائية الأولى لا لأنه يجهل التصنيف الطبقي للمجتمع ، وإنما لكونه يعم طابع المأساة على كافة الطبقات والفئات الاجتماعية ، المطحونة منها والمرفهة . لأنه يرى في الرفاهية نفسها في ظل المجتمع الطبقي أحد أشكال المأساة .

معنى المأساة الاجتماعية في دنيا الله هو ظل لمعنى المأساة الأكثر شمولاً ، فهي نابعة من منهج الانطلاق اللانهائي ، الذي لا يتوقف عند أسوار مادية الكون ، والتطور التاريخي للمجتمعات ، وجدلية الصراع البشري ( وهي الأسوار التي حاصر فيها المؤلف المأساة الإنسانية بروايته « أولاد حارتنا » ) . إنه يتجاوز هذه الأسوار إلى التطلع الميتافيزيقي لمأساة اللامعقول التي نعيش في أثونها دون أن ندري في غمرة دھولنا تحت ضغط المأساة الاجتماعية .

هذا الوجود الذى نجىء إليه ونغادره دون أن نعرف لماذا ، هذا الوجود الذى نجيا ونستمتع بجماله وأحزانه على السواء، تنهى حياتنا بين جباته نهاية جادة صارمة هى الموت . هذا الوجود المأساوى بشقيه: الالامعقولة فى تفسيره وتبريره، والموت الذى يهوى على أعناقنا فى الخاتمة ، عاجله نجيب محفوظ فى « أولاد حارتنا » بأن صور محاولات الإنسان الدائبة المستمرة لحل مأساته الاجتماعية ، ولغز الوجود والمصير ، وانتهى إلى أن العلم والعقل فى إطار المنهج المادى للمعرفة سوف يحل مأساة المجتمع أولاً ، ويتفرغ بعدئذ لحل مأساة الوجود : الكشف عن سر الوجود ، والانتصار على الموت .

فى « أولاد حارتنا » كان التصور الفنى لمأساة المجتمع مستمدًا من الخريطة الطبقة ، فكانت صراعاً تاريخياً مستمراً بين المستغلين والمستغلين . كما كان هذا التصور لمأساة الوجود مستمدًا من إيمان عميق بالعلم وبأنه سوف يستطيع أن يحل اللغز الأبدى ، وتبدأ الإنسانية حياتها الرائعة السعيدة المليئة بالأعاجيب . ولذلك انتهت « أولاد حارتنا » بتفاؤل شديد وأمل عظيم فى مستقبل الإنسانية. وكانت ومضة الأمل هذه ، شمعاً مضية وسط الظلام الكبير الذى أحاط بالبشرية فى تلك الآونة بالغبار النرى .

أما فى « دنيا الله » فالموقف يختلف اختلافاً عميقاً . إن مأساة المجتمع هى هى ، ولكن لم يعد للإحساس الطبقي، السيادة المطلقة . لم تعد الدراما صراعاً بين مستغلين ومستغلين فحسب . لقد أصبح المجتمع البشرى بكامله يعانى مأساة واحدة بحرمانه من الاحتياجات الأساسية فى الخبز والجنس والمعرفة ، وفى إطار من قدس أقدس الإنسان : الحرية .

ولم تتخذ الحرية مدلولاً طبقياً فى « دنيا الله » لأن المأساة الوجودية الكبرى لم تفارق الفنان لحظة ، وهو يتخير شخوصه من البؤساء والأثرياء ، المعتلين والأمحاء ، على حد سواء . بل إن هذه الشخصيات اتخذت لنفسها صفة الأنبياء . وتحولت الأقصوصة إلى «موقف» يشع «رؤيا» إلى العالم . وكانت رؤيا مأساوية بالغة الكثافة والعنف ، وأكد أقول اليأس . بل إن النعمة البائسة هى التى ألغت حاجة الفنان إلى الوجدان الطبقي بمأساة المجتمع ، وإنما اكتفى بتجسيدها

جزءاً لا يتصل عن مأساة الوجود . وكأنه يترجم قول الشاعر : حياتنا قصيرة  
ويا لبنا تعاش .

هذا ، إذن ، المستوى الإنساني المطلق لمأساة البشر الاجتماعية : إن هذه  
المرحلة القصيرة بين الحياة والموت تسهلها الموع غالباً في المرض والجوع والجهل ،  
في الشقاء من أجل الخبز والجنس والمعرفة . أما إطار هذه المرحلة القصيرة ، أى  
بدايتها ونهايتها ، الحياة والموت ، أقول أما هذا الإطار فهو مضمون المأساة الأكثر  
شمولاً ، مأساة العجز البشرى عن إدراك سر وجودهم حتى أصبح شيئاً عابثاً غير  
مبرر — وهذه مأساة البداية — ثم العجز البشرى عن مقاومة القول الرهيب الذى  
يحتاج أعمارنا فى أى وقت يشاء : الموت ، وهذه مأساة النهاية . وهما وجهان متمايزان  
لمأساة واحدة ، لا معقولة الوجود والمصير .

هذه المأساة الكبرى تتفاعل مع مأساة المجتمع فى « دنيا الله » تفاعلاً يؤدي إلى  
اليأس من هذا الكون ككل ، ولا يؤدي إلى الاستسلام لضراوة المأساة الاجتماعية  
كجزء ، بل ربما إلى القول بأن محور المأساة الجزئية قد يخفف من غلواء المأساة  
الأصلية . أقول « ربما » ، لأن التفاعل المعقد بين المأساتين فى « دنيا الله » لا يفسح  
مجالاً كبيراً أمام هذا الأمل . وإنما يجعل منهما أيضاً وجهين مختلفين لمأساة واحدة ،  
هى التراجيديا الإنسانية ، أو الكونية الخالدة .

ذلك أن مأساة الوجود فى شقيها اللامعقول والمصير ، على ضوء المنهج  
الفكرى الجديد لنحجب محفوظ ، لا تؤدي إلى التفاؤل مطلقاً ، بعد إشاراته  
العديدة إلى أن العلم والعقل البشرى عاجزان بطبيعتهما عن إدراك هذا « السر »  
لأنه يخرج تماماً عن منطقة نفوذ العلم ، ويخرج نهائياً عن دائرة المنهج المادى  
فى المعرفة .

وفى « دنيا الله » إشارات أخرى إلى أن الحدس يحاول عبثاً اختراق منطقة الجاذبية  
إلى هذا « اللغز » ، ولكن هذا المطلق البعيد المتناهي يظل قائماً فى شموخ أسطوري ،  
ساخراً من محاولات البشر .

وهى نظرة جديدة بلا شك من جانب نجيب محفوظ إلى العالم ، انعكست  
بشكل حاد على جزئيات بنائه التراجيدى لدنيا الله . فى قصتي « ضد مجهول »

و « حادثة » يعالج مشكلة المصير ، أو الوجه الآخر للأساة اللامعقول فقد حار ضابط المباحث في القصة الأولى حيرة شديدة أثارها الحبل المجهول الذى يلف على أعناق ضحاياها دون أن يترك الفاعل أثراً . وقال لنفسه وهو يزدرد هزيمته المرة « مجهول ! . . هذا هو حقاً المجهول . . » لقد تكرر الحادث مراراً ، وفي كل مرة كانوا يجدون الضحية - مهما بلغ مستواها الاجتماعى وعمرها - وقد جحظت عينها تحت هول الحبل الرهيب الذى فزعت لجرائمه العباسية كلها . وهكذا وجد الضابط نفسه « أمام المجهول بصمته وغموضه وغرابته وقسوته وسخريته واستحالته » وأحس بأن مؤامرة غريبة تحاك حوله ترتزل بمجكتها « كافة القيم فى حياته » إلى أن راح ضحية الحبل الجهنمى ضابط كبير بالجيش ، وقام نفر كبير من رجال المباحث بالتحقيق . وأدار الفنان بينهم هذا الحوار :

- « - وما الباعث على القتل ؟
- بواعث القتل متعددة تعدد البواعث على الحياة !
- هل يمكن أن يقتل أحد بلا سبب ؟
- إذا كان مجنوناً فإنه يقتل بلا سبب ، أو بلا سبب مما تقتنع به .
- ما العلاقة بين المدرس واللواء ( الضحيتان المعروفتان ) .
- كلاهما قابل للموت . »

هكذا ينثر الفنان كلماته وأحداثه وشخصياته بغير أن تشذ كلمة أو حدث أو شخصية عن مستوى ( الموقف ) القصصى ، فلسنا نراه يصوغ مشكلة الموت مثلاً فى نماذج من المتفنين ، وأحداث رمزية وكلمات غريبة . وإنما ترتفع الكلمات والأحداث والشخصيات إلى مستوى الرمز عند ما تتحول الأقصوصة نفسها إلى موقف نسلم بواسطته أول الخيط فى نسج العمل الفنى . كان الخيط فى قصة « ضد مجهول » أن جميع الجرائم ارتكبت بطريقة واحدة ، دون أن يكون ثمة مجرم أحكم جرائمه أكثر من ذلك ، أن الكاتب أخرج ضحايا الحبل الرهيب من منازلهم وجعلهم يسرون على أقدامهم ويركبون الترام ويجلسون على المكاتب ، ويلف الحبل - بالرغم من ذلك - حول أعناقهم ويسقطون مرة واحدة ، كأنهم أصيبوا فجأة بالسكتة القلبية ، لولا نقطة الدم اللزجة حول الأنف والفم وحوظ العينين وآثار



الحبل المجهول . ويأتى الجواب طبيعياً للغاية إذا تساءل الضابط : من يكون هذا القتال الغريب ؟ فيقول بنفسه « لا هو لص ولا هو منتقم ولا هو مجنون » وتكون النتيجة أننا نصدق الكاتب إذا همس لنا « أنه يقف أمام لفر قوى قهار لا نجاة من عبثه » فتمسك بأول الخيط ، لنقرأ الأصوصة مرة أخرى ، ونتوقف قليلا عند ما تعاني زوجة الضابط متاعب الحمل ، بداية الحياة ، ونأمل كثيراً مشهد الضابط صريعاً بجانب مكتبه . صريعاً للمجهول ، للمصير ، للنهاية . ولن ننسى بين البداية والنهاية ، بين اللامعقول وغير المبرر ، وبين العبث المصيرى ، أن الضابط أو الإنسان - حاول أن يبرر اللامعقول ، وأن يحيل العبث إلى معنى وهدف ، وأن يمد فى المصير إلى مالا نهاية فيكون الموت مجرد محطة انتقال « ظل ساهراً يفكر ونازعته رغبة فى الحرب إلى عالم شعره الصوفى ، حيث الهدوء والحقيقة الأدبية ، حيث تدوب الأضواء فى وحدة الوجود العليا ، حيث العزاء عن متاعب الحياة وفشلها وعبثها . . . إننا نموت لأننا نفقد حياتنا فى الاهتمامات السخيفة ، ولا حياة ولا نجاة لنا إلا بالترجى إلى الحق وحده » ، كما حاول علماء النفس ورجال الدين أن يصنعوا شيئاً ، ولكن الذعر كان قد اجتاح العباسية . بات كل<sup>٢</sup> ينتظروه .

اليأس من بداية الحياة ونهايتها حقيقة كبيرة تغلف « دنيا الله » عند نجيب محفوظ . غير أنه يعود فيستمد من هذا اليأس قوة خيالية ليعيش الإنسان ما بين البداية والنهاية ، ما بين اللامعقول والمصير . أى أن رد الفعل عند الفنان من جانب المسألة الوجودية البشعة ، كان الحرص البالغ الشدة على تلويب المسألة الاجتماعية الطاحنة فى مستواها الإنسانى المطلق « الحياة التى يقضى عليها حبل مجهول فتصبح لا شئ . ولكنها شئ بلاريب وشئ ء ثمين . الحب والشعر والوليد ( اهتمامات الضابط قبل مصرعه ) الآمال التى لا حد لحملها . الوجود فى الحياة . . . مجرد الوجود فى الحياة . . . » ، بهذا الإصرار يؤكد الفنان أن مأساتنا أننا قد لا ندرك مأساتنا فى أبعادها المختلفة . فإذا أدركنا بعدها الاجتماعى ، علينا أن نسارع بالتقاطه ، وجعله شيئاً يستحق أن يعاش بالرغم من أنه قد لا يمهلنا المصير على التقاط أنفاسنا كما فى قصة «حادثة» حيث يعثر الضابط فى سرة القنيل على رسالة كتب فيها « اليوم تحقق أكبر أمل لى فى الحياة » وكان الرجل ممداً على المشرحة « يثير الدهشة بصمته وانزله وارتداده العميق إلى المجهول » .

نجيب محفوظ لا يرى ثمة تناقضاً بين مأساة مجتمعه ، ومأساة العالم . فهو لا يتخلف عن قضايا العصر التي بلغت ذروة الانشغال بها عند أدباء أوروبا وأمريكا ، كما لا يتجاهل خصائص المرحلة الحضارية التي نعيشها في هذا الجزء من العالم . وهذا هو الفرق بينه وبين الأدباء العرب الذين يتأثرون بالأدب الغربي متأثراً ميكانيكياً ، فينقلون الأشكال الفنية نقلاً ساذجاً يخلو من المماناة والصدق وهمة الوصل بين العمل الفني والحضارة التي أنجبت خالقه . فإذا قرأنا مثلاً ، أحدث أقاصيص الكاتب السوري زكريا تامر ، سوف نفتقد هذه العلاقة العفوية بين العمل الأدبي والمرحلة الحضارية التي نجتازها . العلاقة التي تشكل عنصر الصدق الفني في الأدب ، عنصر التكافؤ بين وجدان الفنان بعاطفته وما يحس به ، وبين التعبير الجمالي الذي يجسد هذا الوجدان . يروي لنا زكريا تامر قصة امرأة عينت بإحدى وظائف التدريس ، بعد أن نالت شهادة تثبت أنها نامت مع ٩٢٧ رجلاً في سنة واحدة<sup>(١)</sup> . وقد عهد إليها بتدريس مجموعة من الأطفال لا يتجاوز عمر كل منهم سبع سنوات . وفي اللقاء الأول بين المدرسة وتلاميذها الصغار ، يطلبون إليها أن تغني لهم وترقص أمامهم بدلاً من قراءة الكتب التي لا تفيد مهما كانت مليئة بتجارب الحياة . و يطلبون إليها أن تحدثهم عن الحب ، ويعبرون عن هذه المطالب بتدخين السجائر بضمير وعصية وإخراج المجلات من أدراجهم لينصفحوها ما بها من صور لنساء غاريات . « وقال طفل ذو شعر أشقر ، تنحدر خصلة منه على جبهته :

— أنا أخاف من النوم وحدي .

فابتسمت سلمى ، وسألت بمحذو :

— ماذا تريد مني ؟

— نأني معي

— ألن يعترض والدك ؟

— سينام معنا .

ويدور مثل هذا الحوار في صور مختلفة من جانب أطفال آخرين والمدرسة .

(١) قصة « موت الياسين » بالعدد الثالث من مجلة « حوار » البيروتية .

إلى أن يقف الأطفال ويتجمعون حولاً متراحمين تواقين للاتصاق بجسدها ، ثم تبدأ أيديهم في التجول بين لحمها الطرى ، وتقاوم سلمى قليلاً ، ولا تلبث أن تستسلم للأصابع المتوحشة وهي تمزق ثوبها قطعة قطعة حتى تتبدد قواها وتسقط على الأرض ، وغرقت سلمى في طوفان الأصابع الصغيرة التي مزقت ثيابها كلها . وأحسّت سلمى بالبلاط بارداً تحت ظهرها العارى ، بينما كان الأطفال كحيوانات غامضة لا عدد لها تلهث وتدب فوق لحمها وتمتصه بشراهة . وضحكت سلمى وهي توشك على بلوغ ذروة الفرح ، فقد كانت تسمى فيما مضى بأن تعيش مع أطفال لم يعرفوا بعد أفنعة الأرض السوداء . غير أن هلعاً جنونياً امتلكها فجأة حينما بدأت الأسنان الصغيرة تقرض لحمها وتصلطم بالعظم الصلب ، وتنتهى القصة لتتساءل : هل أراد الكاتب أن يصور ضراوة العصر التي تلثم الإنسان من خلف التقاذات الحريرية ومساحيق براءة الطفولة ؟ هل أراد أن يقول بأن إنسان هذا العصر لا يمثل سوى طفولة البشرية التي ما تزال تحمل كافة خصائص الحيوان ، بالرغم من جميع المظاهر السطحية للحضارة ( كالوسكى والرقص و... إلخ ) ؟ . هل أراد أن يصور العلاقات الإنسانية على أنها مجموعة معقدة من عناصر الانفراس والسداجة والجنون ؟ إلى ما لا نهاية من التساؤلات التي تجعل من العمل الأدبي الناضج رمزاً مفتوحاً لكافة الاحتمالات ومختلف الإجابات . وتبقى مع ذلك ، الحلقة المفقودة بين هذا العمل والحضارة التي نعيشها . همزة الوصل - الغائبة - بين انصيابة الجمالية لهذه المجموعة من التساؤلات ، والصياغة الحضارية لهجمتنا . ومن هنا يشوب هذه الأقصوصة ، فقدان المعيار الحقيقي للعمل الأدبي العظيم ، أعنى الصديق القوي .

والغريب أن أمثال هذه الأقاصيص ليست متأثرة بفن القصة القصيرة المعاصرة في الغرب ، وإنما تأثرت بالدراما والشعر ، لأن الأقصوصة هناك ما تزال تصور التراجيديا الإنسانية في -قوالب بعيدة عن التعقيد ، وإن حملت بين ثناياها أعقد مسائل الفن والفكر والحياة . وفي كتابي « أزمة الجنس في القصة العربية » ذكرت

القصة الفرنسية التي تصور إنساناً مات جميع أبناء جيله ، الواحد بعد الآخر ، حتى لم يعد له صديق في هذا العالم . وتأمل الرجل حياته بعمق ، فلم ير بداً من الانتحار . وعند ما نشرت هذه الأقصوصة تناولها بالنقد أحد الأدباء ممن يميلون إلى الاتجاه الماركسي في الفن ، وقال إنها قصة رائعة ، لأنها تصور بشاعة حياة الفرد بلا مجتمع ، وأن النتيجة الحتمية لذلك هي الموت . ثم تناولها أديب آخر ممن يميلون إلى الاتجاه الوجودي فقال إنها — أيضاً — قصة رائعة ، لأنها تأكيد ملح على وجدان الإنسان ، بأنه إذا تخلص من ضوضاء الحياة وجلبة المجتمع — والقصة ترمز إليهما في رأيه بأصدقاء الرجل — فلا بد من أن الإنسان سوف يدرك عبثية وجوده لا جلوى حياته . أى أن الإحساس بالعبث هو نتيجة الوعي الحاد الذي تخلص صاحبه من غمرة ذهول الحياة اليومية التافهة .

واتفاق الناقلين هنا يدل دلالة قاطعة على أن القصة تضمنت عنصراً يعلو فوق المذاهب والأيدولوجيات ، هو ما أدعوه بالصدق الفني . وأنا شخصياً لست أتفق مع أى من الناقلين ، لأني أقف مع أليير كاي حين يقول بأن الانتحار رفض عابر ، أما الحياة فرفض دائم . يتبقى بعدئذ أن الأقصوصة الفرنسية عميقة الصلة ووثيقة الارتباط بالحضارة الغربية في المرحلة الراهنة حيث تتبوأ مأساة المصير الإنساني قمة الاهدات الفكرية ، كما تتبوأ لامعقولة الوجود ذروة الانشغال العلمى والفلسفى . ومع هذا لا تنعكس هذه الأزمة على بناء القصة القصيرة بمزيد من التعقيد الفنى فى الشكل ، وإن انعكست — كما قلت — على الدراما والشعر . أما أدباؤنا — بعضهم على وجه الدقة — ممن تؤثر فيهم الثقافة الغربية تأثيراً عميقاً ، فإنهم يتأثرون فى مجال القصة القصيرة بمسرح اللامعقول والشعر الميتافيزيقى . ويتجاهلون بذلك خصائص حضارتهم ، الأمر الذى لا يقدم عليه مطلقاً أديب أوربى أو فنان أمريكى .

خصائص حضارتنا لا تعنى التخلف عن العالم . وهذا ما يحىء لنا به نجيب محفوظ فى رؤيته لدنيا الله . إنه يمتص أعماق ما جاءت به ثقافة الغرب وحضارته ويمثل أعماق سمات مجتمعه وحضارته ، ثم يعانى معاناة الأنبياء ، روعة التفاعل الخلاق بين هذه وتلك . ومن هنا تجيء صياغته شاملة لمأساة الوجود ومأساة المجتمع معاً .

وبالنسبة للمأساة الأولى نجىء شاملة للمعقول والمصير جميعاً ، ثم نجىء المأساة الثانية فى المستوى الإنسانى العام خارج حدود الإطار الطبى . وبالرغم من أن هذه الصياغة تتضمن هذا البناء المحدد للغاية بفاعلية هذه العناصر البسيطة والمركبة ، المادية والميتافيزيقية ، إلا أن هذا التعقيد الداخلى لم ينعكس قط على الشكل التعبيرى من الخارج . أى أن مجموعة الصور والأخيلة والحواريات والشخصيات لم تمل قط على المستوى الإدراكى لقارئ العربية ، بل كانت هى بالتحديد ، ودائماً ، أول المحيط الذى يستلرج القارئ إلى متاهات الرؤيا الميتافيزيقية للكاتب ، وإلى أغوار التراجيديا الاجتماعية ، فيستشف من ذلك كله « وجهة نظر » واضحة إلى هذا العالم الغامض . ولذلك قال نجيب محفوظ « أنا أحافظ قبل كل شىء على الصديق ، ولكنى لا أتجاهل الجمهور فى طريقة الأداء ، فأنا لا أتردد فى كتابة ما قد يزعج جمهورى من الناحية الموضوعية . ولكن يجب فى الوقت نفسه أن أحترمه ، بمعنى أن أكتب له لا لنفسى ، فيجب أن تكون عمية الإيصال أمينة وواضحة . ولا يبرر الغموض فى نظرى إلا أن يكون الوسيلة الوحيدة الممكنة . دون افتعال<sup>(١)</sup> . لذلك خلا البناء التعبيرى لدنيا الله من الغموض فى الصياغة الجمالية ، حتى إن المؤلف لم يلجأ إلى الأسطورة أو التراث الشعبى أو الرموز الحديثة إلى بقية هذه الأدوات التى تشكل عماد الفن الحديث فى الغرب . كما أنه كان بعيداً عن الوسائل التقريرية ، كأن يتخذ شخصياته من بين المثقفين أو الشواذ عن مجتمعاتهم ، حتى ينطقهم بما يشاء من أفكار وفلسفات . لأنه كان أكثر وعياً بمعنى الفن من أولئك الذين يمجوفون شخصياتهم ليملاؤها بما هو دون الحياة من آراء وقيم ومثاليات .

كان نجيب بعيداً عن الغموض أو التعقيد ، كما كان بعيداً عن المباشرة أو التقرير ، فراح يبنى شخصوه من أعماقنا ، وينسج أحداثه من جزئيات حياتنا ، ويمحرك هذه وتلك وفق اتجاهات الرؤيا الشاملة التى تصوغ من العمل الفنى ، من الأقصوصة بالذات ، موقفاً حضارياً . فإذا كتب لنا قصة « موعده » كانت الشخصية الرئيسية لرجل يمتلك مخلا لأعمال الكهرباء . تفاجأ زوجته بأنه لم يعد يغادر

البيت كما كان قبلا . وأصبح يشرب الخمر بين أطفاله ، ويقرأ في كتب الأرواح  
والتصوف بتركيز يدعو إلى الدهشة ، وقد اكتسب بصمت ثقيل لا يخفف منه  
مداعبات ابنته ، ولا تبدده تساؤلات زوجته عما جرى في الدنيا . ماذا حدث ؟  
« هو يشعر بأن كل شيء يخصه هباء . الأبوة هباء . الحب هباء . الزوجية هباء .  
ويرى كل معنى وهو يتلاشى في النسيان والضياح . وهو في الحقيقة لا شيء . يبكى  
لا شيئا ، البكاء نفسه لا حقيقى كالقراءة ، كالخمر ، كهذه الأنعام الصادرة عن  
الراديو تنمى الحياة كلها » . لهذا تزداد وحدته عمقا ويأسا ، كلما رأى في طفله رمزا  
للسعادة الواهمة « إنها الوحيدة التى تبدو جديرة بالحياة . تحياها ببساطة وبلا معنى  
ولا تفكير . وهى الوحيدة أيضا التى لا تعرف الموت ولا اليأس ويبدو كل شيء لعينها  
السليتين خالدا سعيدا خاضعا » .

شيء صغير للغاية هو الذى أدار هذه التأملات في وجدان الرجل ، فقد عرف  
أنه سيموت . وبين حياته وموته لم يعرف شيئا . عاش في غمرة ذهول حياته  
اليومية بجزئياتها السخيفة واهتماماتها الأكثر سخفا . ولم يدرك قط في إحدى  
اللمحظات أن وجوده يفقد المبرر والدلالة ، بل ولن يدرك في المستقبل شيئا ،  
مهما اتسع هذا المستقبل إلى ملايين السنين وطوى في غباره ملايين البشر . وحينما  
أتاه « الشيء الصغير » وعرف أنه سيموت ، تحولت دفقة البحث عن اللامعقول  
إلى بشاعة المصير « فى الظلام تطمس معالم كل شيء إلا الموت ، الموت وحده يرى  
بلا ضوء ، وهو كالظلام لا شيء يؤخره عن ميعاده . وإذا جال بالخاطر فقد كل  
شيء معناه وقيمتة وحقيقتة » ، « ماذا يطلب من الحياة فى الأيام الباقية ؟ ويحيى  
الجواب : كل شيء ، ويحيى الجواب . لا شيء ، وهنا يستوى كل شيء ولا شيء » .  
لذا يعود « الحلم » وسادة طرية لنا نحن الموقى الذين نأكل ونضحك ونتحرك ، نحن  
الذين تلدنا أمهاتنا على حافة القبر كما يقول صمويل بيكيت . الفرق بين مدرسة  
اللامعقول فى أوروبا ، واتجاه نجيب محفوظ ، أنهم يرون العالم ينهار من الخارج ،  
أن سقف الكون يتهاوى فوق رؤوسهم ، أن الحلم هو التجسيد الفورى للذكريات  
الماضى ، ثمرة السعادة اليتيمة ، التى يمكن قضمها بسرعة قبل الهابة ، قبل المصير .  
وهى ثمرة يقضمها « هام » فى « نهاية اللعبة » عند بيكيت وهو يبكى ، ويقضمها  
المجوزان فى « الكراسى » عند يونسكو وهما يضحكان ، ولكنه ضحك من نوع

خاص يصفه يونسكو بقوله : « نحن نضحك لكى لا نبكى » فأنهار العالم لا يعطى حلاً وسطاً بين المستيريا والحجم . أما نجيب محفوظ ، فالعالم لا ينهار فى رؤياه من الخارج فحسب ، إنه ينهار من الداخل أيضاً . لذلك يكون الحلم بمثابة التجسيد المأساوى لازمة التناقض بين الواقع بمنطقنا التقليدى ، والواقع كما هو فى الحقيقة التى لا ندرى عنها شيئاً . فتكون كتب الدين والتصوف هى سبيل ضابط المباحث ( فى ضد مجهول ) للوصول إلى وحدة الوجود العليا ، وتكون كتب تحضير الأرواح هى سبيل « جمعة » فى قصة ( موعد ) كامتداد لأحلامهما المألعة من الانهيار الداخلى العنيف . كذلك يمسى الموت هو الحدث المادى الذى يسدل الستار على تراجميديا الانهيار . وكما كانت الأحلام من نوع خاص ، والكتب من نوع فريد ، فالموت أيضاً يأتى بدلالة مميزة . فقد مات الرجل فى قصة « حادثة » بعد أن كتب رسالة إلى أخيه قال فيها « لقد تحققت فى اليوم أكبر أمل فى الحياة » . . . كذلك « جمعة » الذى عرف أنه سيموت ، ويرسل فى طلب أخيه ليوصيه خيراً بزوجه وطفله ، جمعة هذا لا يموت ، بل يصل أخوه ويسمع إلى وصاياه ، ويموت فى الطريق بعد نصف ساعة !

الحلم ، وكتب الدين أو التصوف أو الأرواح ، والموت ، مجموعة من العناصر الفكرية والتعبيرية فى وقت واحد ، فى دنيا الله ، فى عالم نجيب محفوظ .

\*\*\*

الحلم يتخذ لنفسه ثلاث صور فى هذه المجموعة من الأفاقيص . الصورة الأولى أن تكون الأخصوصة كلها حلماً ، أو شيئاً كالحلم ، شيئاً قريباً من المدينة الفاضلة ، كما نرى فى قصة « حنظل والمسكرى » ، التى كادت أن تكون حلماً جميلاً لإنسان هذا العصر الذى يهرب من واقعه بمختر المخدر ، ويهرب من المخدر إلى الحلم الجميل بأن تصبح الحياة رائعة دون حاجة إلى المخدر ، إلا أن « الواقع » يوقفه بجذء الشرطى الذى لا يرحم . وفى قصة « مندوب فوق العادة » يظل رسول المدينة الفاضلة ، رسول الأحلام ، يصرخ بأعلى صوته أن الغلاء فاحش والموظفين تمساء والعالم منحل ، فيكون مصيره قسم الشرطة لأنه « مجنون » ! وفى قصة « دنيا الله » يجلس عم إبراهيم على شاطئ أبو قير وقد بدا أنه انطلق من أغلال الهموم وأنه يخلق فى حلم ... القصة هنا — فى هذه القصص الثلاث — تبدو كلها كما لو كانت حلماً ، بل يبدو أن الفنان

يصوغ نسيجها الأسامي من مادة الحلم ، كرامة صادقة لبشاعة الواقع . كما أن الفنان يصوغ أزمة التناقض بين الحلم والواقع في الشخصية الإنسانية من نسيج « الانهيار » النفسى الحاد الذى يحطم شخصية حنظل تحت وطأة الكوكابين ، ويحول الشخصية العادية إلى مندوب فوق العادة ، إلى إسماعيل بك الباجورى ، إلى إنسان يصفونه باللفظ . . وهكذا يلج نجيب محفوظ على عنصر « الانهيار الداخلى » في تكوينه للوجه الاجتماعى من التراجيديا الإنسانية الكبرى . فإذا قال حنظل « كنت قوياً فضجعت ، وبيعاً فأفلس ، وأحببت فخلعت ، وأدعنت ، ثم تسولت » لا يكون هذا اللحن الجنائزى إلا تمهيداً للسمفونية الحزينة الكبرى « وشعر يضعف وتقرز وغثيان ، ووحدة في الأعماق ، وخوف » .

وتؤدى أزمة التناقض بين الحلم والواقع إلى موقف الشك العميق في طبيعة الوجود ( وهو موقف مختلف تماماً عن موقف كمال في الثلاثية ) فالواقع يسمى نوعاً من الحلم ، والحلم يصبح نوعاً من الواقع ، وهكذا يطفو من أعماق نجيب محفوظ وعلى سطح وعيه ، ذلك الموقف البرجسونى القديم الذى نشره فيما سبق بكتاباتة الفلسفية ، وبعض صفحات الثلاثية . إذ هو يصوغ الكثير من أقاصيص « دنيا الله » في حدود هذا المعنى : أليست الأحلام شيئاً واقعياً يحدث لنا بالتجربة ، ويؤثر في سلوكنا العملى ؟ . . والواقع ، أليس هو الإطار الخارجى من الأحداث والمواقف ، الذى يضم داخله أحلامنا ؟ أليس الواقع أسيراً لهذه القشرة « العاقلة » التى ندعوها وعياً ، ويتبقى بعد ذلك الجزء الكبير من عالمنا ، الذى يدعوه فرويد باللاوعى ، والذى يجعل من واقعنا حلماً ومن أحلامنا واقعاً ؟ وتغدو « الحقيقة » بين الحلم والواقع شيئاً واحداً ذا وجهين ، شيئاً « محتمل » كل شئ ، ولا يكاد « يحزم » بشئ ( ومرة أخرى ، هو موقف بعيد الشبه عن موقف كمال ، كما سندلل على ذلك بعد قليل ) . كمال عبد الجواد كان مرتاباً في جزئيات الواقع ولكنه لم يناقش قط هذا الواقع ككل ، كوجود . لقد ناقشه من زوايا الحياة والموت ، الوجود والعلم ، ولكنه لم يناقش قط طبيعة هذا الكون . أجل ، كانت له اهتماماته الميتافيزيقية التى مرغته بين المثالية والمادية في مختلف مستويات كل منهما ، لكنه لم يصل قط إلى الرتبة في شكل هذا الوجود ومضمونه : ما معنى أن يكون مادياً أو غير ذلك ، ما معنى أن يكون واقعاً أو حلماً أو الاثنين معاً ؟



إن هذه التساؤلات تؤدي بدورها إلى الصورة الثالثة لعنى الحلم في « دنيا الله » وهو الرؤيا الحلمية ، التي جعلت ضابط المباحث في قصة ضد مجهول . ظل صاهراً يفكر ونازعته رغبة في الحرب إلى عالم شعره الصوفي . حيث الهدوء والحقيقة الأبدية . حيث تنذب الأضواء في وحلة الوجود العليا ، كما جعلت الكهر بائ في قصة « موعذ » يرى نفسه طليقاً يحوب الآفاق « فوق طيارة تحلق في الفضاء في سفينة تمخر عباب المحيطات ، على مركبات لا حصر لها ولا عدد . ينطلق من غابة إلى بحيرة ، ومن جبل إلى سهل ، يخوض الرياض والرمال والمدن ، يحوي مناطق حارة ينصهر بها الحديد ، وبقاعاً متجمدة تجمد فيها النيران . ويرى من الناس أشكالا وألواناً » .

وليس غريباً بالطبع أن يكون « الموت » هو القضية الأساسية في القصتين السابقتين ، النهاية العيشية والأم الشرعية للناس . لذلك يعود الحديث ، وكافة رسائل التصوف ، سيداً للموقف الميتافيزيقي ، بعد ما أعلن العلم أن الأمر يخرج عن دائرة نفوذه . فاختلاط الواقع بالحلم هو البناء التعبيري للرؤية الحلمية . والمريض إذا بحث عن ولي الله في قصة « زعبلاوي » فإنه لا يعثر عليه إلا إذا تخدر وغاب عن الوعي « ضاعت ذاكرتي ، اختفى المستقبل ، ودار بي كل شيء ، ونسيت ما جئت من أجله . . وفي أثناء نومي حلمت حلماً جميلاً لم أحلم بمثله من قبل . حلمت بأنني في حديقة لا حدود لها ، تنتثر في جنباتها الأشجار بوفرة مسخية فلا ترى السماء إلا كالكوكب خلال أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم . وكنت مستلقياً فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ ، ورشاش نافورة صاف ينهل على رأسي وجبيني دون انقطاع . وكنت في غاية من الارتياح والطرب والهناء ، وجوقة من التفريد والهديل والزرقعة تعزف في أذني ، وثمة توافق عجيب بيني وبين نفسي . وبيننا وبين الدنيا ، فكل شيء حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ . وليس في الدنيا كلها داع واحد للكلام أو الحركة ، ونشوة طرب يضج بها الكرن . ولم يدم ذلك إلا فترة قصيرة فتحت بعدها عيني . أخذت الرعي بلطمى كقبضة شرطى » .

ويمحق لنا الآن أن نسأل : هل تحول نجيب محفوظ عن منهجه العلمي وفكرته المادية في « أولاد حارتنا » إلى منهج ميتافيزيقي وفكرة مثالية ورؤية حلدية في « دنيا

الله ؟ الحق أن السؤال يتضمن تجاهلاً ، لما كان عليه هذا الفنان من تطاع ميتافيزيقي في « أولاد حارتنا » لم يصبه تعديل في « دنيا الله » ، وإنما أصبحت وجهة النظر أكثر رحابة وعمقاً . ولو أنها تحولت إلى رؤية ميتافيزيقية محض ، لما كانت دنيا الله عالماً مأساوياً كما يراها نجيب الآن .

« أولاد حارتنا » صياغة علمية وميتافيزيقية في آن واحد ، لمأساة البشرية . لذلك تفوح منها رائحة المأساة على الطريق ، وتنتهي بالتناؤل . كان الفنان يرى أن الشر الاجتماعي ، الصراع الطبقي ، سرِف يحل بالاشتراكية . ويتفرغ الإنسان حينئذ لمأساته الأثرية ، فيحل مشكلة الموت بالعلم ، ويصل إلى الله من نفس الطريق . لم يكن الله عنده قوة مفارقة للوجود ، وإنما كان سر هذا الوجود ولغزه ، الذي ندعوه يوماً بالمطلق ، وبوماً آخر بالحقيقة ، وهكذا . هذه المزاوجة بين مأساة المجتمع ومأساة الوجود ، صاغها « أولاد حارتنا » في إطار الحل الاشتراكي لمأساة المجتمع الطبقي الذي يستوجب النضال الثوري . كما صاغها في إطار التطلع الميتافيزيقي إلى حقيقة هذا الوجود الذي يستوجب التساؤل المستمر . وكان الأثر العام للعمل الفني ككل ، هو التناؤل الشديد بمستقبل الإنسان .

نجيب محفوظ في « دنيا الله » يصير على حل المأساة الاجتماعية من خلال أحلامه الإنسانية في عالم أجمل وأفضل . كما يصير على التطلع الميتافيزيقي إلى مأساة رجوده . ومع ذلك فنحن ننهي من التجوال في دنيا الله ، أو عالم نجيب محفوظ الحديد ، والمرارة تملأ حلوقنا بطعم المأساة وضراوة القلق وعنف الشك والارتياب ، فلا نصيبن قطرة من تناؤل ولا نسقط في هاوية اليأس .

ذلك أن الفنان ما يزال على وعي عميق بقيمة العلم في حياتنا الاجتماعية ، وأنه قادر على حل الكثير من القضايا المعلقة في سماء واقعتنا اليومي . غير أن هذا الإيمان الكبير بالعلم والمنهج المادي في المعرفة ، سرعان ما يهتز في لقاء قضية القضايا ، لا معقولة الوجود والمصير العبي . لذلك يزداد التطلع الميتافيزيقي للدرجة الالتجاء إلى الخلدس والارتياب في طبيعة الوجود التي تقع على الحافة الحادة بين الحلم والواقع . وتزوي محنة المجتمع كمشكلة فرعية أمام بشاعة المأساة ( الأصلية ) هذه المرة ، لذلك تعالج المشكلة الاجتماعية عبر القضية الكبرى لا كمشكلة قائمة

بذاتها . كما أنها تنبع من إحساس إنسانى بتعاسة الإنسان فوق هذه الأرض ( أى ما دامت المأساة هى التعريف الوحيد الذى ينطبق على حياتنا « فيجب » أن نعيش أيامنا فى حالة طيبة ) . ومن هذا الإحساس تنبع معالجة الكاتب للمأساة المحتجعة من المستوى الإنسانى العام والمطلق .

وهكذا يزواج نجيب محفوظ بين العلم والحدس فى رؤياه الفنية ، وهو امتداد كما قلت لمنهج السابق ، إذ هو لا يحيط الكون بسياج مادى خاضع لجرية مطلقة ، ويصمت ، أو يظل يترثر فى قضية الصراع الاجتماعى . إنه يثير من جديد قضية العلاقة بين الإنسان والله ، الإنسان والوجود ، جنباً إلى جنب العلاقة بين المأساة والمجتمع . ثم يضيف أن قضية العلاقة بين الإنسان والله هى القضية الأساسية فى الوقت الراهن « بعد أن استقرت الاشتراكية فى هذا العالم » . هذا التزاوج بين العلم والحدس فى ذنبا الله يكسب المأساة طابعاً عميقاً ، لا يستلزم منا الدموع ولا الضحكات التى كالدموع ، وإنما يتركنا فى حيرة بعيدة تماماً عن التفاضل ، ولا تقترب كثيراً من اليأس . وأنا أعد هذه الحالة السيكلوجية ذروة المأساة .

هذه المزاجية الفكرية التى تتضح فى أزمة التناقض بين المجتمع والكون ، وبين الإنسان والمجتمع ، وبين الإنسان والكون . ثم بين الحلم والواقع ، وبين النسبى والمطلق . . إلى بقية هذه التناقضات التى نلتقى بها فى دنيا الله ، كانت تلتقى هى نفسها بمزاجات مماثلة فى البناء التعبيرى . فقد صيغت الشخصيات من الداخل والخارج ، بسماها الفردية الخاصة ، ودلالاتها الرامزة ، وسمت الأحداث وفق اتجاهه يحول من الأقصوصة موقفاً بالمعنى الفنى ، ويجعل من المجموعة كلها وجهة نظر بالمعنى الفكرى . والتزاوج بين الموقف ووجهة النظر ، هو الذى أعطى هذا العمل الكبير صفة « الرؤيا » الفنية . وهى صفة معاصرة تطلق غالباً على الشعر ، وإطلاقنا لها على دنيا الله أو عالم نجيب محفوظ الجديد ، ليس من قبيل الخباز ، وإنما لكونها تتسم بالكثير من خصائص الشعر . فنذ « اللص والكلاب » ونجيب محفوظ يتجاوز بلغته وأخيلته وصوره قضية الفصحى والعامية التى شغلت جميع الدارسين لأدبه ، إذ كان ثمة تناقض بين البيئة والشخصيات الشعبية ، وهى الحامة المألوفة لأعماله الفنية ، وبين اللغة الخالقة لهذه البيئة ، الصانعة لهذه الشخصيات .

غير أن هذه المرحلة الحديثة في تطور نجيب الفنى تقول شيئاً جديداً . تقول إن استخدامه للجول قديماً لبعض اللفظات العامة ، وتقدمه الكلاسي في استعمال اللغة العربية بات غير ذى موضوع . فقد تجاوز في إنتاجه الجديد مشكلة الفصحى والعامة ، بأن جاءت لغته مزيجاً عقوبياً ( والعقوبة هنا بالغة الأهمية لأن التجمد يفسد العلاج الفنى ويزر التناقض أكثر فأكثر ) من خصائص التركيب المصرى واللفظة العربية والشحنة النفسية والوضحة الذهنية والتعبيرات المتأثرة بالأدب الغربى ، وأدوات التعبير الأخرى من سرد وحوار ومونولوج داخلى وأحلام ، جميعها أسهمت في بناء لغة جديدة في أدب هذا الكاتب جعلت من قضية الفصحى والعامة على المستوى الفنى قضية باثرة ، وأحلت مكانها قضية اللغة الفنية التى تشكل عنصراً خطيراً في بناء الرؤيا الفنية للكاتب التى يدعوها الشعراء في قصائدهم بالرؤية الشعرية وتدعوها في الأدب النثرى المشيع بالشعر ، بالرؤيا الفنية فحسب . ليس معنى ذلك أن هناك لغة شعرية . ( كجموعة مختارة من الجمل والألفاظ والحروف ) وإنما هناك فهم جديد لوظيفة اللغة . فبعد أن كانت أداة للتعبير أضحت هى نقه باجزءاً من التعبير . لم تعد وسيلة ، وإنما هى تشرك في غاية العمل الفنى ككل ، بإسهامها الخلاق في بناء ما ندعوه بالرؤيا الفنية للكاتب .

والرؤيا الفنية ليست طلسم من طلسم كتب السحر ، كما أنها ليست شيئاً بسيطاً على الإطلاق . إنها — كما قلنا — جماع الأقصوصة كوقوف فنى ، وجهة النظر الشاملة التى تحصل عليها من مجموعة القصص بكاملها . وليس هذا التعريف إلا تبسيطاً للأمور .

ففى دنيا الله يخطط الفنان لرؤياه هكذا : يخصص حوالى نصف المجموعة للأساس المجتمع في إطار الحرمان من الخبز أو الجنس أو المعرفة أو كلها مجتمعة . ثم يعود فيركز هذا الإطار الربح في إطار أكثر تحديداً هو « الحرية » بمعناها الشمولى الواسع ، الذى يتضمن إشباع الاحتياجات الأساسية البشر . ثم يضيف أن إشباع هذه الاحتياجات هو الوسيلة الوحيدة لإسعاد الإنسان هذا العمر القصير الذى يبدأ بلا مبرر وينتهى بفاجعة . ويخصص النصف الآخر من المجموعة لتأكيد لامعقولية البداية وبشاعة المصير ، لا نهوى إلى حضيض اليأس ، وإنما لكى

نرتفع بتلك المرحلة القصيرة - بذلك الحلم - بين البداية والنهاية ، إلى مستوى إنسانى جدير بالحياة . ويهمس لنا فى قصة « ضد مجهول » بأن ( مجرد الوجود فى الحياة ) يستحق أن نفرح به ، وأن نعيش من أجله . إن الموت يهد جميع الشخصيات ويحير بصمته العلم والدين والفلسفة ، يزلزل « كافة القيم فى الحياة » ، « حتى الإيمان الراسخ ينهزم » ، أى أن العالم الداخلى ينهار ويتحطل ( وهذه هى الأقصوصة كوقوف فى ) ، ثم يبرز دور الفنان فى بناء العالم من جديد « فى الحب والشعر والوليد » كما يتخيل ضابط المباحث وهو يكافح المجهول الذى يسلب الضحايا حياتهم ، كما يجب الحياة لذلك الذى تتفخ به بطن زوجته فى نفس اللحظة . هذا البناء الجديد للعالم هو جوهر الرؤيا الفنية عند الكاتب . ولكن ، ما هى تفاصيل هذا البناء ؟

• • •

فى قصة « جوار الله » يصل إلى علم عبد العظيم أن عمته تحتضر تحت وطأة الشلل « فاستغفره التفكير فى الحال التى سقطت بها العمة نظيرة . ما أشبهها بموت أبيه ، وموت جده من قبل ولعل حينه إذا حان أن يمضى على نفس الحال ، لها من ميتة سريعة لا يدري أحد عنها شيئاً » ، « أما أبوه فأت فى الستين دين زيادة فلا قاعدة هناك يركن عليها . والأمر لا يعدو أن يكون طيشاً وعبثاً » ومع ذلك يهتم عبد العظيم وشقيقته اهتماماً كبيراً بالميراث حتى إنه يمشى فى الجنازة ولا يفكر إلا فى الميراث . بل ينتهى كل شىء فى هذا الصدد قبل أن تنتهى الجنازة ، فالخامى يقول كل شىء ، والسمسار يشتري البيت الموروث . والمرحومة لم يكن قد استقر مقامها الأبدى بعد . حقاً ، كان وجهها الشاحب وهى تحتضر يذكره باحتضار أبيه فيثير أشجاناه ، وقرىبا منه ألمه أشد الألم « كأنه حجر مغروس فى جنبه » ، ولكن الأطفال والبيت والزوجة والمستقبل ، كلها كانت تواميه حين يعود يائساً من موت عمته ، بل كانت البهجة تخرق قلبه أحياناً فلا يذكر سوى المناء التى يعيش فى ظلها مهما ضل المرتب واستدان أجر المعطف . . . إلخ . وازدادت هذه المناء أحياناً أخرى كلما فكر فى الميراث المنتظر ، حتى إنه لم يجد فى إحدى اللحظات ما يتسل به إلا التفكير فى هذا الميراث . ولكنه قبل أن يوسد عمته منامتها الأخيرة مضى « إلى القبر المفتوح ووقف عند رأسه مذنعاً لرغبة غامضة

أقوى من الخوف الذى لم يصدده . كان القبر ذا منامتين ، واحدة للرجال وواحدة للنساء ، وأرسل طرفه الحائر نحو منامة الرجال ، رآهم صفّاً مترامياً إلى الداخل على رأسهم أبوه الذى استلذ عليه بموضعه ويلين كفته الكمون المقلّم ، وتلاه أخوه ، ثم جده . وثقل قلبه جداً . وضبط الانقباض على أضلعه ضغطاً غير محتمل لكن عينيه تحجرتا فلم تدرفا دموعاً واحدة . وامتألت خياشيمه برائحة ترابية نافذة كأنما تصدر عن الفناء نفسه ومرت لحظة مات فيها كل شيء فلم يعد للأمر قيمة ولا معنى . وشعر بيد توضع على كتفه فالتفت فرأى الحاج وهو يشير إليه أن يتخلى عن مكانه للدافنين ، وسرعان ما تراجع . وبدأ العمل فحمل الجثمان ليودع مقره الأخير وانبثت آيات من صوت كتيب كأنما ينبعث من خزانة للأحزان . وبدأ التلقين فى رتبة مخوفة مضجرة ، ألقته حناجر أشباح شائبة ، فحلت به جملة ألفاظ الأبد . وقال عبد العظيم لنفسه : يا لها من أسئلة ولكن كيف يتاح الجواب لمنفرد بظلمة القبر . راح عبد العظيم يساوم السمسار على بيع البيت ، وتخيله يسرح فى ظلمة الفناء ، حتى « بدا كأنه يعجب من كثرة القبور » وعند ما زين له السمسار نتائج البيع بأنه سوف يكون الوارث الوحيد ، ما دامت شقيقته تسلم له قيادها ، أخفى عينيه عن صاحبه وعن القبور « بالنظر إلى الأرض » ! وعند ما أجاب على السمسار بالموافقة وهو يغادر ساحة الفناء لوح الرجل بذراعه كأنما يقول : اتفقتنا « فانطلقت ذراعه فى الهواء ، كشاهد من آلاف الشواهد القائمة حوله فوق القبور » .

هذه الأقصوصة تثير - من جديد - قضية الموت فى عالم نجيب محفوظ . فهو إما أن يتم بالشلل المفاجئ أو الحبل المجهول أو حوادث الطريق ، أو أى من هذه المفاجآت الفاجعة . ثم يقترن بشيء آخر لا يفارقه ، هو الحب والشعر والوليد عند ضابط المباحث ، وهو الطفلة لولو عند جمعة الكهريانى ، وهو الميراث والأطفال والزوجة والمستقبل لدى عبد العظيم ، وهو النجاة أو الخلاص بين جدران المسجد لسكان حى البغاء دون الشيخ عبد ربه . وهكذا نستعيد نهاية الثلاثية : كمال يشترى رباطاً أسود للعنق استعداداً لليوم الحزين ( وفاة أمينة ) ويأسين يشترى قمطاً لوليد ابنته كريمة ، بينما والد الطفل القادم وعمه ( عبد المنعم وأحمد )

فى معتقل الطور . أحدهما استطالت لحيته من الداخل أكثر من الخارج ،  
والآخر يتغنى بأنشودة الثورة الأبدية . بينما يقطع كمال مرحلة الشاك المريرة  
ليبدأ مرحلة جديدة لا تحل الأزمة وإنما تبلورها فى الثورة الأبدية ، فى منهج  
الانطلاق اللاتهاى .

الثورة الأبدية هى التفتح المستمر على كافة جوانب الحياة والموت ، هى التفكير  
فى الزوجة والأطفال والميراث ، والقلق على المصير الذى ترسمه الذراع عند ما تلوح  
كأحد شواهد القبور . ويخلق الجو الشعرى خلقاً فى غمرة العواطف الحياشة  
المتضاربة ، وفى حمأة الانفعال العنيف وسط الظلام ، وعلى جناح الخيال فى زورق  
الأحلام . ولا تعود اللغة أداة للحوار أو السرد أو المتولوج ، وإنما تغدو عنصراً  
ثورياً من عناصر الثورة الأبدية . فيشارك الموت أخيلته ويمنح الحياة مباحجها سواء  
بسواء ، كشاركه الشخصية فى تكوينها الإنسانى والرمزى ، والحدث فى حركته المادية  
ودلالته المحورية .

الثورة الأبدية ، أيضاً ، هى الاستسلام والتمرد على الجبار الذى يقود عم إبراهيم  
من المسجد إلى السجن ، ويسوق شلفهم من الحلم إلى القسم ، ويرغم أبو الخير - على  
مواجهة المصير . الجبار هو الشخصية التى لا ترى إلا لماماً ، ولكنها - كالموت  
تتصدى لروعة الحياة ، لمجرد الوجود فى الحياة ، لأحلام الحياة . الثورة الأبدية  
هى الانطلاق الكامل من أغلال الحلم والواقع ، والتخلص التام من أسر « القلوب »  
أو التقولب الذى لا يصنع سوى تجميد الحياة فى إطار من الختمية الصارمة . لهذا  
وقعت مأساة أبو الخير فيما يشبه المصادفة ، فقد غلبه النعاس ذات ليلة فى مخزن  
الغلال بدوار سيده الجبار ، وفى الظلام الدامس « أى مكان ؟ أى زمان ؟ » أحس  
بحركة اعتداء وحشية من جانب الجبار على جانب غاية فى الضعف هو شرف  
زنوبة بنت عليوة . من يكون هذا المعتدى ؟ هو « عبد الجليل ، الجبار ، الساطة ،  
القانون ، الحياة والموت » بهذه الكلمات القليلة ، أفصح الفنان عن يكون الجبار  
الذى يترامى لنا فى صور عديدة بكثير من التخصص ، هو رمز مفتوح لكافة  
الاحتمالات ، فما أن تلوح بخاطرنا معانى السلطة والقانون ، وبعبارة أدق معنى  
الحرية ، حتى يدهمنا أبو الخير بأن « الذنب ذنبه هو لا ذنب الجبار الذى لا يسأل

عما يفعل » ويحس بأن الورطة ورطته هو لا ورطة زنوبة وحدها ، بل « نسي زنوبة وانحصر تفكيره في وجوده غير المبرر في هذا المكان » . وعلى الفور تذكر العباسية في قصته « ضد مجهول » وكيف كانت رمزاً بيناً شاملاً للكون ، كما كان الحبل المجهول رمزاً واضحاً للمصير . وهنا يمكن القول بأن غزن الغلال هو الكون ( حيث الزمان نوع من المكان والمكان نوع من الزمان ) كما يقول سلامة موسى في يوتوبياه « خيمي » بكتابه « أحلام الفلاسفة » أو كما يتساءل نجيب محفوظ في الأقصوصة : « أى مكان ؟ أى زمان ؟ » . ويمكن القول بأن « أبو الخير » هو الإنسان ، وأن الجبار هو المجتمع بقيمه وسلطاته وقوانينه ، المجتمع الذى لا يسأل عما يفعل . وأن وجوده غير المبرر في هذا العالم هو الذى أدى إلى أزمة التناقض بينه وبين المجتمع الجبار ممثلاً فى السلطة ، وموقفها من الحق والعدل والحرية . وتنهى الأزمة لمصلحة الجبار والزيغ والنشر واللامعقول ، فلا يفلت الإنسان من قبضة الجبار ويعود صاعراً ليلقى مصيره غير العادل وغير المبرر ، تماماً كوجوده منذ البداية . أى أن تكون مأساة وجوده ومصيره ( اللامعقول والموت ) إطاراً تراجيدياً لمأساة حياته التى قضاها هائماً على وجهه ، هارباً من سطوة الجبار وجبروته .

ويمكن تفسيرها على وجه آخر ، كأن يكون الجبار هو الشخصية التى ذكرت أننا نلتقى بها كثيراً فى دنيا الله ، كناية عن الموت والمجهول . . . إلخ . غير أن هذا التفسير يحمد العمل الفنى ولا يمنحه راحة التفسير الأول بالرغم من تعقيدته وبساطة الآخر .

التفسير الأول يتخذ لنفسه شكلاً مركباً لأنه يتكون من مجموعة مختلفة من أبعاد المأساة ، فلا معقولية البداية تخلق وجوداً غير مبرر ، وعيشية المصير . تخلق من الموت نهاية بشعة ، ولا يبقى للإنسان إلا أن يهيم على وجهه فيما بين البداية والنهاية . تهذ أبو الخير وسأل صاحبه إذا كان يمكنه أن يعلن الحقيقة ، وهى أنه برىء من الجريمة المنسوبة إليه ، ويعلن أن الجبار هو المحرم ( وهو هنا يتجاوز بطل كافكا فى « القضية » إذ لم يعد منهماً فى قضية مزيفة أو غير قائمة أصلاً ،



وإنما هو يعرف أن ثمة جريمة اشترك فيها بوجوده غير المبرر. إنها مزاجية بين كافكا وكامى ، بين « المسجين » و « الغريب » مضافاً إليها الرمز الاجتماعي الملح على وجدان نجيب محفوظ كأن يكون الجبار هو السلطة الاجتماعية القائلة للعدل والحق والحرية ( وأن يكون هيام «أبو الخير» على وجهه تجسيدا لهول الثورة الأبدية ، ثم تكون عودته بنفسه ليلقى المصير ، قمة هذه الثورة ورمزيتها مهما تهامس الناس قائلين : ضاع أبو الخير ، انتهى أبو الخير .

سأل أبو الخير صديقه إذن عما إذا كان فى استطاعته أن يعلن الحقيقة فينجو فما كان من صاحبه إلا أن هز رأسه محذراً وقال :

« - يقتلونك ولو فى المحكمة .

فتعامل فى حيرة :

« - والعمل ؟

« - اختف .

« - طول العمر ؟

فرفع الرجل رأسه إلى السماء دون كلام ، فقال أبو الخير :

« - الولية والبنات فى القرية تحت رحمة الجبار بلا معين .

« - فكر فى حياتك .

فتهد فى كرب شديد وتساءل :

« - أين القانون ؟

فضحك صاحبه ضحكة جافة وقال :

« - تجده نائماً فى بطن بطيخة . . »

هذا الحوار الدقيق يشى بأنه إذا كان المحرم هو القاضى « فلا أمل » فى النجاة ،

لا أمل فى استخلاص « القانون » من بطن بطيخة . هذه اللقطة نفسها تصاحب

الحوار التالى بين « أبو الخير » والرجل الآخر :

« - جريمتى أنى رأيت جريمة الآخر .

— لم تمت في الخزن ؟

— أمر ربنا »

وعلى الترتيب نذكر عم إبراهيم في قصة « دنيا الله » حين سئل : لماذا سرقت ؟ فأجاب : الله ! . أولئك هم أنبياء نجيب محفوظ ، هم بناء رؤياه الفنية ، هم بناء ثورته الأبدية . هم مجموعة من اللصوص والقتلة والمومسات والمشعوذين والأبرياء ، ليقوموا في بكائياتهم وحزنهم الجليل ويأسهم الرائع ومخاوفهم وهيامهم على وجه الأرض إلى بقية هذه الانفعالات اللانهائية ، ليقوموا بدور « العاطفة » كتجسيم في الدور « الفكر » الذي يتلور في المصير واللامعقول والمجتمع إلى بقية الجوانب الفكرية . أى أن الفنان يصوغ أفكاره في الأطر الوجدانية ، لتلتقي الأقصوصة ، « كوقف » في مشبع بالعاطفة ، « وجهة النظر » المليئة بالفكر . وقد كان هذا التعادل الغريب بين الفكر والعاطفة ، بين التخطيط العقلائي والانطلاق الشعوري العفوي ، كان سرّاً جوهرياً لهذا التوازن البارع في إرساء الكاتب لأعمدة رؤياه الفنية ، لانبثاق ثورته الأبدية . كان أبو الخير « من شدة الخوف تجمد قلبه فلم يعد يخفق بالخوف . ومن شدة الألم لم يعد يشعر بالألم » ، هذا الفيضان الروحي العميق الجنور في الشخصية الإنسانية ، كان موازياً لحركة الفكر الصارمة الراسخة في شخصية « أبو الخير » الثانية التي جعلته « يشق طريقه بعيداً عنهم ماضياً نحو مصيره ، وتابعته الأعين وهو يتعد رويداً رويداً حتى لم يبق منه إلا ما يبق في الخاطر من حلم . وهزوا الرؤوس وقالوا : ضاع الرجل . انتهى أبو الخير . . . »

غير أن « أبو الخير » لم ينته قط ، عم إبراهيم لم يسجن قط ، وإسماعيل الباجوري لن يدخل مستشفى الأمراض العقلية . إن هؤلاء الأنبياء جميعاً ما يزالون يجدّون في صياغة الثورة الأبدية لتجيب محفوظ ، فهي إذا كانت إصراراً على مواجهة المصير وتحدي اللامعقول ، والخروج من دائرة الحتمية المغلقة إلى منطقة الاحتمال المفتوحة ، وهي إذا كانت إلحاحاً متصلاً على أن « مجرد الوجود في الحياة » يلزمنا بأن نعيشها في صورة طيبة ، وأن نعمل من أجل ذلك ، فلأنها أيضاً تجعل من « مجرد الوجود في الحياة » سبيلاً إلى التطلع المتناهي . لذلك كانت قصة « زعلابو » في « دنيا الله » امتداداً لقصة الجبلابو في « أولاد حارتنا » .

كانت « أولاد حارتنا » كما قلت في فصل سابق إضافة فكرية ضخمة ، قبل أن تكون إضافة فنية ، على غير ما يرى بعض النقاد . هذه الإضافة هي التفرغ لمشكلة العلاقة بين الإنسان والله ، بين الوعي البشرى ولغز الوجود الإنسانى . وأن حل الصراع الاجتماعى عبر التاريخ بواسطة الاشتراكية ( توزيع الوقف بالتساوى على أهل الحارة ) كان إيفاناً ببداية الصراع المرير مع سر الوجود . وقال نجيب محفوظ في ذلك العمل الكبير ، إن البشر جميعاً سيتحولون إلى سحرة ( علماء ) وقد يصلون إلى حل اللغز ( إلى معرفة الله أو سر الجبلالوى ) . وأولاد حارتنا يظلون حائرين بشأن الجبلالوى : هل هو موجود أصلاً أم لا ؟ ويقوم عرفة بمحاولة اغتياله ( كشف السر ) ومع ذلك فالجبلالوى يشيع أنه راض عن عرفة وأنه يحبه ، وأنه هو وأمثاله سوف يعرفونه على حقيقته يوماً ما .

والدلالة هنا غاية في الوضوح ، فالعلم قد حل مأساة البشرية على الصعيد الاجتماعى بالاشتراكية ، والمعرفة أيضاً في طريقها الطويل سوف تنتصر ، سوف تكشف السر العظيم ، وتصل إلى الله ، إلى الحقيقة ، إلى قلب الوجود . وكأنى بنجيب محفوظ يعيد صياغة الأسطورة اليونانية القديمة ، أسطورة الوحش الرمزى الرابض عند مدخل المدينة يلتقى أسئلته على كل من يهيم بالدخول ، ويلتهم كل من لا يحل اللغز ، حتى « جاء شاطر وعائق الخطر » كما يقول الشاعر ، وحل اللغز ، ولم تكن سوى بداية المأساة . أما نجيب محفوظ فقال إنها بداية الحياة والعودة إلى الفردوس المفقود .

قصة زعبلاوى هي امتداد لقصة الجبلالوى لأنها صياغة جديدة لتلك التعطش الميتافيزيقي الخالد في النفس الإنسانية ، ذلك التطلع الأبدى إلى المجهول والمطلق ، إلى سر الوجود ولغز الكون ، ذلك التشوق الدائم إلى شىء لا ندرى عنه شيئاً ولا ندرى له كنهاً ، شىء — بالجملة — لا ندرىه ! « الداء الذى لا دواء له عند أحد » كما يهتف بطل أقصوصة « زعبلاوى » . إنه رجل أصيب بمرض لم يعرفه العلم ولا العقل ، وقد سمع منذ الطفولة بأحد أولياء الله يدعى زعبلاوى تخصص في علاج هذا المرض الوحيد المستعصى . وهذا هو أول الخيط الذى يستدرج به الفنان ، المتلقى ، إلى أعماق شخصيته الرمزية . فالرجل يسأل الدين عن مكان

زعبلاوى ، فيجاب فقط بأنه كان « معجزة » ، ويسأل بعض الناس فى غمرة ذهل حياتهم اليومية فيكتفون بوصفه بأنه كان « دجالا » ويحييه بعض العقلاء : لماذا لا يستعين بالعقل ؟ ويعطف عليه آخرون بقولهم إنه يندس بين الشحاذين أحيانا فلا يميز من بينهم . وصاح أحدهم « الرجل اللغز ! يقبل عليك حتى يظنوه قريك ويختفى فكأنه ما كان » ، وثالث يترنم فى وصفه « هو الطرب نفسه ، وصوته عند الكلام جميل جداً ، ما أن تسمعه حتى ترغب فى الغناء ، وتهيج أريحية الخلق فى صلبك » فإذا تساءل من جديد :

« - وكيف يشق من المتاعب التى يعجز عنها البشر ؟ .

— هذا سره ، ولعلك تظفر به عند اللقاء » .

وهناك شبه لإجماع على أنه « حى » وإجماع مماثل على أنه قد يحضر الآن ، وقد لا يرى حتى الموت .

وقبل أن نغضى فى الصياغة التحليلية لهذه الأقصوصة الكبيرة ، ينبغى أن نشير إلى الدور الهام الذى يستند المؤلف إلى « بيت الله » فى هذه المجموعة من القصص . فهو المكان الذى يهرع إليه عم إبراهيم يسكب فيه من ذات نفسه الشيء الكثير الذى ينو به كاهل البشر جميعاً . وهو المكان الذى يلوذ به سكان درب الفساد فيخلصون من الفناء ، وهو المكان الذى كان يعتقد أن يوجد به زعبلاوى . ولكنه لا يوجد به ! لماذا ؟ أليس هو الله ، كما توى الإشارات العديدة السابقة ؟ أليس هو المطلق والمجهول الذى بحثت عنه شخصيات دنيا الله فى كتب التصوف وتحضير الأرواح ؟ لماذا لا يوجد إذن فى بيت الله ؟

لو كان الأمر هكذا ، لكان عم إبراهيم وسكان درب الفساد آلهة ، أو صورا من زعبلاوى . أو لكان زعبلاوى نبياً وصورة من عم إبراهيم وسكان حى البغاء . ولكن عم إبراهيم وأولئك النساء وإسماعيل الباجورى وأبو الخير ، أنبياء فحسب . هم رسل الفنان ، ومهمتهم بناء رؤياه الفنية على ساحة صلابة من الإيمان بالقيم الإنسانية تتخذ رمزا لها « بيت الله » . ثم يحمى زعبلاوى أو الله ، تكلمة لللك البناء الشامخ . قد لا تخضع جزئيات الأقاصيص جميعها لهذا التفسير ، ومع ذلك تبقى الخطوط العريضة تبحث لها عن خريطة محددة ، فلا تجد سوى هذه الثورة الأبدية التى ينطلق منها نجيب محفوظ فى بناء رؤياه .

البناء ليس جدراناً صلبة من مادة الفكر فحسب ، وإنما كما قلت هو التجسيم الفنى لمجموعة هائلة من العواطف والمشاعر والانفعالات. بل يكاد يكون الفكر هو الشكل والانفعال هو المضمون ، إذا لم يكن العنصران شيئاً واحداً متفاعلاً مليئاً بالصراع والنضج الحى . فإذا كان زعلابوى هو الله ، هو الفكرة أو الحقيقة المطلقة ، هو وجهة النظر التى يصوب إليها الكاتب عدسته ويبنى منطقها فى التفكير ويعيد صنع العالم أو خلقه ، فإن البحث عن هذه المعانى جميعها طريق ملء بالأشواق والأهوال « هذا العذاب من ضمن العلاج » كما يقول أحدهم للباحث عن زعلابوى. هذا العذاب هو « الأقصوصة كوقوف فى » هو العنصر الأنفعالى ، الشعورى ، العاطفى الذى يتفاعل مع العنصر الفكرى فى وحدة جدلية عميقة تتيح لرؤيا الثورة الأبدية أن تتجلى وتتضح . إن العذاب هو السبيل الوحيد إلى زعلابوى فلم يعد كائناً فى ذلك البيت الأسطورى ( كما كان فى أولاد حارتنا ) ولم يعد قاطناً بين أسوار المعمل ( كما كان يعتقد عرفة وحنش ) . . . « هذا الرجل العجيب يتعب كل من يريده ، كان أمره سهلاً فى الإيمان القديم عندما كان يقيم فى مكان معروف ، اليوم الدنيا تغيرت ، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى بها الحكام بات البوليس يطارد بهيمة الدجل ، فلم يعد الوصول إليه بالشئ اليسير ، ولكن اصبر وثق بأنك ستصل » . فإن كانت هناك بعض الجزئيات الصغيرة ، تفلت من تصورنا الشامل للعمل الفنى ، فما ذلك إلا الرداء الواقعى الذى يكسبه لونهاً قريباً من الأذهان والوجدان .

إن هذه الجزئيات « الواقعية » هى التى تعمق المعنى « الرمزى » لجوهر العمل الفنى ، فأن تكون العاطفة أو الانفعال أو الشعور مضموناً للبناء الفكرى ، يكون الشعر بظلاله وصوره وأنغامه هو إطار هذه العاطفة ، فلا نستغرب أن يكون النص نبياً فى الشخصية الواحدة ، أو أن لا يوجد زعلابوى فى أحد بيوت الله ، وإنما فى حانة ! إنها الحادثة التى اتخذ شكل المكان المادى حيث حضر زعلابوى والرجل فى غيبوبة الخمر ، كما اتخذ دلالة رمزية هى الرؤية الحدسية ، الغيبوية والخمر اللذان أرسلا بالرجل إلى حديقة الأحلام حتى أحس برشاش نافورة صاف ينهل على رأسه وجبينه دون انقطاع ( وهى اللحظة التى كان فيها زعلابوى حاضراً وكأنه المسيح يقوم بعملية العماد المقدس حيث تحل الروح القدس فى الإنسان ) فإذا لطمه الوعى وأفاق ، كان زعلابوى قد ذهب . وبالمنطق التقليدى يجد الرجل

فى البحث عن زعلابى وىعلن استعدادده لأن يعطيه نقوداً ، فىقول له « العجيب أنه لا تغريه المغيرات سيشفىك إذا قابلته .. بلا مقابل .. بمجرد أن يشعر بأنك تحبه ». ما أعظم الشبه بين زعلابى والجيلابى مرة أخرى ؟ الفرق الوحيد بينهما أن الطريق لم يعد مقصوراً على سحر عرفة وحش ، لم يعد منطقنا - وريث الحضارات الفكرية السابقة - سيد الموقف الحضارى الراهن ، لم يعد العلم وحده قادراً على تفسير عالمنا ، ولم تعد الحتمية هى الكلمة الأخيرة فى هذا العلم .. هناك - إلى جانب ذلك كله - الحدس والاحتمال .. إلى بقية هذه العناصر التى تدفع بالفن لأن يبنى العالم من جديد . « وحسى أنى تأكدت من وجود زعلابى ، بل ومن عطفه علىّ مما يبشر باستعدادده للمداواة إذا تم اللقاء . ولكنى كنت أضيع أحياناً بطول الانتظار فيساورنى اليأس ، وأحاول إقناع نفسى بصرف النظر نهائياً عن التفكير فيه . كم من متعبين فى هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات فلم أعذب النفس به على هذا النحو ؟ ولكن ما إن تلج على الآلام حتى أعود إلى التفكير فيه وأنا أتسامل متى أفوز باللقاء . ولم يثنى عن موقفى انقطاع أخباره ، فالحق أنى اقتنعت بأن علىّ أن أجد زعلابى .. نعم ، على أن أجد زعلابى » .

وهذه هى الكلمة الأخيرة فى رؤيا نجيب محفوظ ، رؤيا الثورة الأبدية ، ومنهج الانطلاق اللانهائى . إنه عالم واسع رحيب ، يقف فيه الإنسان وحيداً غريباً « على هذه الأرض » كما تقول المسيحية ويردد ألبير كامى . إلا أن غربة المسيحية مؤقتة ، أو مرحلة ، أو قنطرة إلى القردوس الموعود . كما أن غربة إنسان كامى تنحدر به إلى هاوية لا قرار لها من اليأس فهى لا تعد بشيء . أما غربة إنسان نجيب محفوظ فلا تعد بفردوس العالم الآخر ، ولا تتوقف نهائياً عن الوعد ، وإنما هى تعد بأشياء وأشياء فى هذا العالم بشرط أن يتسلح غريب هذه الأرض - فى مواجهة محنة المجتمع ومأساة الوجود - بالنضال الثورى والتساؤل المستمر . وهما عنصرا الثورة الأبدية ، ومحور رؤيا نجيب محفوظ .

وهو موقف بعيد تماماً عن أن يكون حلاً وسيطاً بين الغربة المسيحية وغربة كامى . إنها « رؤيا » متكاملة لها بنيانها الداخلى المتماسك يستمد عناصره من وحى المرحلة

الحضارية التي نعيشها ومن صميم قضايا العصر . لذلك لم تتسم بالتفاؤل المسيحي الساذج ، ولا بالتمرد العبيّ اليائس ، وإنما اتسمت بطابع المأساة البالغة العنف ، الدافعة إلى الحيرة الشديدة والبطولة الثورية في وقت واحد . فلا ريب أن التأكيد الملح على مأساة الوجود الإنساني يملؤنا بالحزن ، ولكنه يدعنا في نفس اللحظة أن نتمسك بالحياة . وهذا ما يفسر لنا ما قاله نجيب محفوظ بشأن مسرحية « نهاية اللعبة » لصموئيل بيكيت من أنها لا تعدم الأمل « فالفن خلق والتشاؤم فناء » .

\*\*\*

ولئن لأحترم الفنان الذي يصور مأساة الوجود احتراماً عميقاً ، كما أنني أحترم الفنان الذي يصور مأساة المجتمع احتراماً مماثلاً . والفنان الذي يصور المأساتين معاً ، أحترمه بنفس القدر والعمق . كل ما أرجوه أن يكون العمل فناً حقيقياً . والفن الحقيقي هو الجوهر العظيم الخالق الذي لا يزيف الإنسان أو المجتمع أو الوجود . لذلك كان الصديق الفني هو المعيار الوحيد للفن الكبير ، ولذلك أيضاً كان عمل الناقد — فيما أعتمد — مقصوراً على تحليل العمل الفني إلى عناصره الأولية ، ثم صياغتها على نحو جديد ، تنجلي به أوجه الاختلال أو التوازن أو الاهتزاز في الرؤية . كالفنان الذي يحلل العالم إلى عناصره الأولية كذلك ، ويميد صياغته على نحو جديد تنجلي به أوجه الانهيار والتحلل أو الانسجام والتماسك . ومن خلال الصياغة التعبيرية لهذا العالم يتبين لنا موقف الفنان وجهة نظره ، بل رؤياه ، ومن خلال الصياغة النقدية للعمل الفني يتبين لنا موقف الناقد وجهة نظره ورؤياه .

\*\*\*

ورؤيا نجيب محفوظ ليست وليدة طفرة في أدبنا . لقد سبقها صف طويل من الأدباء العرب الذين حولوا الأقصوصة من الحكوة والحكاية وجهة النظر إلى الرؤيا .

ورؤيا نجيب محفوظ ليست وليدة طفرة في أدبه ، لقد أرسى دعائم وجهها الاجتماعي منذ « همس الجنون » إلى « الثلاثية » ، وبدأ في إرساء دعائم وجهها الوجودي منذ الثلاثية إلى « دنيا الله » . . ومن ثم استطاع طيلة ربع قرن أن يتحول

من الأقاصيص ذات الدلالات الجزئية التي تتعاطف مع البشر وتسخط على الظلم ، إلى الأعمال ذات المواقف ووجهات النظر التي تصوغ رؤياه الفنية الكبرى ذات الثورة الأبدية .

ورؤيا نجيب محفوظ لم يكتمل بناؤها بعد ، لأن تطوره — ومنهج هذا التطور — يؤكدان أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد ، ومن هذه الزاوية يكون هذا الرجل فناناً عظيم الانتهاء لأنه عظيم الرفض ، فهو لم يغفل مأساة المجتمع ولا مأساة الوجود ، أى أنه لم يغفل الإنسان قط . . وهذا هو المتبقى العظيم .



## الفصل الخامس

### المنتمى فى أرض الهزيمة

كبتدول الساعة يتحرك أدب نجيب محفوظ فى مرحلته الجديدة ، لا يتجاوز أبداً تلك الحركة السريعة القصيرة التى تميل به هذه الناحية أو تلك فى لحظة خاطفة ، ولكنها لا تسأم هذا « الانتظام » الذى يبدو وكأنه حركة « محك سر » فما أن تلقى نظرة على آلة الزمن العتيدة حتى نجد الثوانى وقد هرولت إلى عقرب الدقائق وأن هذه قد تجمعت حول عقرب الساعات ترحزحه من مكانه بين الحين والآخر فتتوالى الأيام والسنين ، وبتدول الساعة لا ينبى عن حركته المنتظمة وكأنه يؤكد الدبومة من خلال الثبات أو ما يشبه الثبات . . هكنا أرى أدب نجيب محفوظ فى تلك المرحلة التى كانت « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » من ثمارها المبكرة .

ولئن كانت « أولاد حارتنا » قد أهدتنا المنتمى المثال ، أو المنتمى المفترض ، فإن « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » قد تخصصنا فى المنتمى المحدد أو المنتمى الخاص . وإذا كان المنتمى العام والمجرد فى « أولاد حارتنا » قد اكتسب سماته الأساسية من الفكر الإنسانى فى شموله وعالميته ، فإن المنتمى المشخص فى « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » قد اكتسب سماته الأساسية من الفكر المحلى فى جزئياته وخصوصيته . . ولا ينبى هذا التصور بطبيعة الحال أن ثمة وجهاً خاصاً بنا فى « أولاد حارتنا » كما أن ثمة وجهاً إنسانياً عاماً فى الروايتين الآخرين . . ولكنى قصدت إلى القول بأنه إذا كانت « أولاد حارتنا » تمثل الدليل النظرى لنجيب محفوظ فى طريق الانتهاء الثورى ، فإن « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » تمثلان أزمة الانتهاء المصرى التى اكتشفها على ضوء ذلك الدليل . وبالرغم من أن نظرية نجيب محفوظ فى الانتهاء إلى الثورة هى فى النهاية حصيلة تجاربه فى الفكر والحياة كما تتضح فى « أولاد حارتنا » إلا أن أزمة الانتهاء

الثورى فى مصر إبان الستينات هى الواقع التفصيلى المحدد الذى عالجـه — بكل ما ينضج به من كثافة وثقل — فى « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » . . ومعنى ذلك أنه إذا كان المنهج الواقعى هو الأرض المشتركة بين الروايات الثلاث ، فإن الانتقال من العام إلى الخاص يغير من بناء هذا المنهج بالحذف والتعديل والإضافة بما يجعل من الروايات التالية لـ « أولاد حارتنا » مرحلة جديدة فى أدب نجيب محفوظ . . بل إن تخصص « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » فى أزمة الانتهاء المصرى يجعل منهما مرحلة متكاملة كذلك ، فالأعمال الأربعة الواقعة بعدها تشكل فيما بينها مرحلة جديدة تماماً . . ولا أحد يدري ما يضمـره الغيب فى ضمير هذا الفنان وجدانه .

ومع هذا أقول إن أدب نجيب محفوظ فى مرحلته — أو مراحلـه — الجديدة ، يتحرك بمنة ويسرة كبنول الساعة وحركة منتظمة ، ولكننا نكتشف أن هذه الحركة القصيرة السريعة أبعد ما تكون عن « محلك سر » بل نكتشف أنها مصدر الثوانى والدقائق والساعات والأيام والسنين ، أى أنها مصدر الزمن فى امتداده المتدفق بالحياة وإن تشابهت دقائق البنول بين الحين والحين ، فلنما لتعلن الشوط الذى قطعته « الديمومة » فى مسارها « الثابت » . . وبعبارة أخرى نقول إن ثمة أفكاراً رئيسية فى المرحلة الجديدة من تطور أدب نجيب محفوظ لم يتغير جـرهرها وإن تغيرت تفاصيلها تغيراً يـؤدى أحياناً كثيرة إلى تأكيده . وكأنى بالفنان يبدأ من البسيط إلى المركب إلى الأكثر تركيباً حتى لتكاد تنمحي الوشائج بين البداية والنهاية ، وإن لم تخل الخاتمة عند النظر الدقيق من بذرة المقدمة .

هكذا نستطيع أن نتلقف معظم الأفكار الواردة فى « أولاد حارتنا » حول الوقف والبيت الكبير والجبلالوى والنظار والفتوات وأخيراً عرفة وحنش فى بقية الأعمال التالية ابتداء من « اللص والكلاب » حتى « ميرامار » . ولكننا حين نتلقف هذه الأفكار الرئيسية سوف نشهد ما طرأ عليها من تغير كبير يحول كثيراً دون التعرف على الأصل البعيد . سوف نشهد المستمى وقد عرف أزمة عميقة هزت كيانه حتى الأعماق ، وهى أزمة لم يعرفها بصورة واقعية ملموسة أحد المنتمين إلى الثورة فى « أولاد حارتنا » . . وسوف نشهد أن هذه الأزمة قد تطورت فى « الطريق » و « الشحاذ » تطوراً

خطيراً وشئ بالمزمنة التي طالعنا وجهاً لها في «ثرثرة فوق النيل» ووجهاً آخر في «ميرamar» .

\*\*\*

ولأن «أولاد حارتنا» ذات بعد واحد هو البعد الفكرى المجرد فإنها تعد من الناحية الفنية رواية «بسيطة» تعتمد على الرمز الذهني المباشر بالرغم من معالجتها للقضيتين الكبيرتين في حياة البشرية، القضية الاجتماعية والقضية المتنافزة... أما «اللس والكلاب» وما بعدها فإنها روايات «مركبة» ذات بعدين يتفاعلان على نحو غاية في التعقيد، فبالإضافة إلى البعد الفكرى المجرد نجد الواقع الكثيف بكل ألقائه. والعلاقة بين الفكر المجرد والواقع المجسد أو بالأحرى بين النظرية والتطبيق، هي محور البناء الروائي في المرحلة - أو المراحل - الجديدة في أدب نجيب محفوظ... فلا ريب أن الطابع الفكرى لهذا البناء قد امتد من «أولاد حارتنا» إلى الأعمال التالية، ولكن يصعب كثيراً القول بأن هذا الطابع يشكل عنصراً وحيداً في الأبنية التعبيرية الجديدة التي أبدعها الفنان بوحى من أنكاره المسبقة والواقع المتغير معاً وفي وقت واحد. ولقد صاغ نجيب محفوظ روايته الكبيرة «أولاد حارتنا» صياغة ملحمية حتى إنها لتخرج من نطاق التاريخ إلى نطاق الشعر<sup>(١)</sup> ومهما كانت نكهة التاريخ تغمر بناءها بعبق القدم فإنها تتناول حاضر الإنسان الحديث من وجهة نظر المستقبل والانتفاء إلى الغد. وهي تحمل معنى الانتصار سواء في مراحل تطورها الثلاث من جبل إلى رفاة إلى قاسم أو في خاتمتها المتفائلة بقرب انبثاق فجر الأعاجيب. وحيث تقل عوامل الصراع الداخلى لتفسح مكاناً لصراع آخر بين الفرد والمجتمع تزداد صلابة النسيج الملحمي وقوته على حمل الأعباء الفكرية والشعورية التي يختزنها الكاتب في عقول أبطاله ووجدانهم. والشحنة العقلية والعاطفية في «أولاد حارتنا» التي ترسبت في أعماق المثمنين إلى الثورة الأبدية هي النضال المسلح بالعلم لإقامة العدل الاجتماعي والتساؤل المستمر حول سر الوجود. وإذا كان أدهم قد فقد هو وذريته فردوس الجبلوى عند ما حاول أن يطلع على الكتاب المحرم على الجميع الاقتراب منه أو معرفة سره، فإن عرفة قد جاوز أدهم في مسعاه إذ اقتحم عرين الجبلوى وقتل خادمه. ثم وصلت عرفة رسالة من الجبلوى يباركه فيها قبل أن يلفظ أنفاسه بين يدي

(١) راجع «نجيب محفوظ بين أولاد حارتنا والشحاذ» لمحمد أمين العالم بمجلة «الحلال» يوليو ١٩٦٥

السيدة المعجوز التي قامت بإبلاغ الرسالة . وأصبحت المشكلة الرئيسية أمام عرفة أن يعيد الحياة إلى الجبلأوى فلم يعد ثمة تناقض بين أن يوجد الجبلأوى وأن يوزع الوقف بالنسوى بين أهل الحارة . . . تلك هى الخاتمة الملحمية - المنتصرة - التى وضعها الفنان ل وابتة فحل بذلك المشكلة المتافيزيقية من خلال حله للمشكلة الاجتماعية .

وفى « اللص والكلاب » أجرى نجيب محفوظ أول اختبار لهذه النظرية فى مجال الواقع الحى . وكانت « أولاد حارتنا » قد نشرت فى إحدى الصحف اليومية عام ١٩٥٩ أى قبل أن يحدث ذلك التغيير الاجتماعى بقوانين يوليو ١٩٦١ وبعد هذا التاريخ بعام واحد نشرت « اللص والكلاب » . وهى تنتقل بنا من الجو الملحمى إلى قلب التراجيديا مباشرة . ذلك أن التغيير المنشود قد تم فى مناخ أقل ما يوصف به أنه شديد الاضطراب ، فلا تنظيم سياسى يقود تطلعات الجماهير إلى الاشتراكية ، والقرارات الفردية تنزل من عل فلا يتحقق منها ما يتحقق إلا بالفهر ودون مراجعة، والمتهمون الثوريون يعجزون عن المشاركة فى تصحيح ما يستوجب التصحيح . . وفى ظل هذا الغياب الشامل للتنظيم والديمقراطية جنبا إلى جنب القرارات العلوية التى لا يتسق مضمونها مع أدوات التنفيذ للدولة القديمة المهيمنة ، يقع المنتمى فى أزمة جديدة عنيفة بين الوجه الذى علمه الثورة وانضم إلى صفوف الطبقة الجديدة الوليدة وخان ، وبين الوجه الرابض فى أعماقه للكتاب والمسلسل . ويسقط سعيد مهران بطلا تراجيديا مضرجا فى دمايه بين المقابر ، لافتقاده همزة الوصل بينه وبين « التنظيم » ، أى بينه وبين الجماهير التى يعبر عنها وبينه وبين الحرية التى يشارك فى صياغتها . وعندما يمتص المناخ الممسر كل ما هو إيجابى وثورى فى شخصية سعيد مهران لا يبقى أمامنا سوى المظهر الفردى والقوضوى والبعي لحياته الدامية . على أن هذا المظهر لا ينبغى أن يخذلنا عن حقيقته الباطنة ، فالحق أن نجيب محفوظ لا يعنيه أن يأتينا بالمتنمى الثورى المباشر فى انتمائه وثوريته ، وإنما هو يعادل الانتهاء والثورية معادلة موضوعية تخفى الكثير من الزوائد والحواسى والتفاصيل الواقعية التى عرفناها فى شخص أحمد شوكث مثلا . . إنه فى المرحلة الجديدة يأتينا بشخصية ما تحمل فى تضاعيفها أفعال المجتمع الجديد بكل

ما يشتمل عليه من تناقضات وتبعات الرؤية الثورية لهذا المجتمع بكل ما تشتمل عليه من أبعاد . ولا يهمه في الكثير بعد ذلك أن يحمل سعيد مهران بطاقة العمل الثوري أو لا يحمل . . فلقد يكون من المهم في بعض المراحل إبراز « نجائيف » الصورة بدلاً من الصورة نفسها . أقول ذلك رداً على تصور البعض منا أن نجيب محفوظ لم يتناول « الثوري الحقيقي » بعد ، وأنه اقتصر على تناول الانتماء السلبي أو الضائع <sup>(١)</sup> . إن هذا التصور يغفل « اللعبة » الفنية التي يلعبها نجيب محفوظ في تجسيد أبطاله الجدد . فالصورة الأصلية لسعيد مهران وعيسى الدباغ وعمر الحنزاوي وأنيس زكي هي صورة « الثوري الحقيقي » ، ولكن في ظل مناخ سلبي تتحول صورتهم الأصلية إلى هذا « النجائيف » الشائه الذي تعرفنا عليه في العمل الفني . أي أن التشويه والسلبية والانحراف إلى بقية السمات البشعة التي تجرّف هذه الشخصيات إلى هاوية السقوط ، ليست سمات ذاتية كامنة بقدر ما هي انعكاسات مكثفة لواقع مشوه . وقد حرص الفنان على أن يعلق فكرة الثورة كرامة فوق رؤسهم جميعاً حتى يروا - ونرى معهم - ما آلت إليه الفكرة عند التحقيق من تدهور أليم . . فليس الشاب الذي يمسك بيسراه وردة حمراء في « السمان والحريف » وليست إلهام في « الطريق » وليس عثمان خليل في « الشحاذ » إلا فكرة الثورة في نقاشها المجرد ، ولا ينبغي على الإطلاق أن نعاملهم كشخصيات ثورية حية ، وإنما كرامة دائمة الحضور أمام الشخصيات الأخرى ، أوهم الوجوه الراسبة في الأعماق والمتخفية عن العيون ، ولكنها انتهت في ظل الأزمة الضارية التي يعانيها المجتمع إلى ضياع محقق .

إن « اللص والكلاب » تبدأ حقاً من حيث انتهت « أولاد حارتنا » ولكن بغير أن ترى الحارة « مصرع الطغيان وشرق النور والعجائب » تلك النبوءة التي اختتم بها الفنان روايته الكبيرة . ولذلك فإن « اللص والكلاب » في نفس الوقت تكرر كثيراً من المشاهد التي صادفناها في « أولاد حارتنا » ، ولكنها تكررهما بصورة مركبة استوعبت بعداً جديداً من الواقع الحى . ويمكن اختصار هذه المشاهد إلى مشهدين رئيسيين : أولهما ، ضراوة الصراع الاجتماعي والآخرو لاختفاق الحل الميتافيزيقى .

(١) راجع « قراءة جديدة لنجيب محفوظ » لأحمد عباس صالح بمجلة الكاتب ( الأعداد من نوفمبر ١٩٦٥ إلى أبريل ١٩٦٦ ) .

لقد أضاف « الواقع الحى » إلى انتصارات العلم والفكر الاشتراكى أن « طبقة جديدة » قد ولدت فى ظل الفراغ التنظيمى والسياسى والأيدىولوجى ، وأن هذه الطبقة التى يمثلها فى الرواية « الصحنى » رؤوف علوان قد خانت مبادئ الثورة وأمسّت العدو الأول لسعيد مهران وما يمثله من قيم .. وكذلك أضاف « الواقع الحى » أن الشيخ على الجنيدي لم يكن فى جعبته من التصوف ما يشفى غليل سعيد مهران إلى الحرية والعدل :

- « سعيد : أنت شيخ سعيد .. هرب الأوغاد ، كيف بعد ذلك أستقر ؟  
 الشيخ : كم عددهم ؟  
 سعيد : ثلاثة  
 الشيخ : طوبى للعالم إذا اقتصر أوغادهما على ثلاثة  
 سعيد : هم كثيرين ولكن غرمانى منهم ثلاثة  
 الشيخ : إذن لم يهرب أحد  
 سعيد : لست مسئولاً عن الدنيا  
 الشيخ : أنت مسئول عن الدنيا والآخرة  
 سعيد : المجرمون ينجون ويسقط الأبرياء  
 الشيخ : متى نظفر بسكون القلب تحت جريان الحكم  
 سعيد : عند ما يكون الحكم عادلاً  
 الشيخ : هو عادل أبداً  
 سعيد : هل فى وسعك بكل ما أوتيت من فضل أن تنقلنى ؟  
 الشيخ : أنت تنقذ نفسك إن شئت  
 سعيد : هل نستطيع أن نقيم ظل شىء معوج ؟  
 الشيخ : أنا لا أهتم بالظلال »

من ثم يسقط سعيد مهران فريسة الضياع المطبق يبحنامين ثقلين ، فلا السدس بقادر على إصابة الهدف ولا بصيرة الشيخ الجنيدي بقيادة على الرؤية . ومن ثم يسقط بطل « اللص والكلاب » موطاً تراجيدياً تنزف دماؤه سؤال كبير ظن نجيب محفوظ أنه أجاب عليه فى « أولاد حارتنا » ولكن الواقع الحى المتغير

استأنف الحكم قائلاً إن المشكلة تنفاقم ولا تزال بلا حل . وإذا كانت « نور » تمثل الأمل الينيم الذى تراهى لسعيد مهراى قبيل أنهاره يلحظات قليلة ، إذ كانت — وهى المومس — قد اختارت هذا الرجل المطارد لأن يكون رجلها بالرغم من الأخطار المهولة التى تحدىق بهما ، فإن « سناء » تمثل خيبة الأمل التى مزقت سعيد مهراى فور خروجه من السجن ، فلإنها — وهى ابنته — لم تتعرف عليه واختارت الأم الآثمة وعشيقها الملوث . وعندئذ لا بد وأن يسقط سعيد مهراى علامة الاحتجاج الذى على الواقع المشوه . ثم يلتقط نجيب محفوظ « سؤاله » الجديد ، أو من جديد ، فالحق أنه سؤال قديم وإن ازداد كثافة وتعقيداً ، ويرى به فى أتون تجربة جديدة هى تجربة المتمنى إلى الماضى . تجربة عيسى الديباغ فى « السمان والحريف » وقد أحاطه الفنان بمجموعة من الشخصيات الرامزة إلى اختلاف وجهات النظر فى الثورة والانتهاء إليها أو ركوب الموجة أو الرفض . مرة أخرى يكرر الفنان المشاهد الرئيسية فى « أولاد حارتنا » حيث نلتقى بالمتصوف واللاتهازى والمتمنى والمتمنى المأزوم . ولعل أهم المشاهد التى تحفل بها « السمان والحريف » هو مشهد الختام حيث نلتقى بالمتمنى المفترض أو المتمنى المثال ، ذلك الشاب الطويل الأهمر المبتسم أبداً المسك يسراه وردة حمراء وهو يشير إلى عيسى الديباغ على الطريق الوحيد لتجاوز الأزمة بشرط ألا يضيع ثمانية واحدة من عمره تحت ظل النثال الضخم للماضى الجميل .

ولا ريب أن « السمان والحريف » كانت جواباً يسير المثال على سؤال « اللص والكلاب » ، لم تكن جواباً فى عمق السؤال المطروح . . ذلك أنها تكاد أن تكون نقلاً حرفياً لإجابة « أولاد حارتنا » بغير زيادة أو نقصان . . بل إنها تكرر قصة نور وسناء فى « اللص والكلاب » فى شخص ربرى المومس وابنتها نعمات التى حملت بها من عيسى فى إحدى لحظات السأم والوحشة المريرة . وقد لا يكون التكرار — عن هذه الرواية أو تلك — موازنة رياضية ، ولكنها بالقطع ليست تعميماً لأزمة المتمنى . وهى وإن بدت جواباً على سؤال فلإنها لم تتعد كونها صدى الصوت ورد الفعل . وهكذا كانت حركة بندول الساعة من « اللص والكلاب » إلى « السمان والحريف » حركة منتظمة حقاً ، ولكن بدايتها العنيفة ونهايتها الرخوة جعلت خطلاً واضحاً يحتاج إلى إعادة النظر .

ولا بد لنا هنا من القول بأن أدب نجيب محفوظ لم يشهد رحلة دينامية بين الشكل والمضمون كما شهدا في هذه المرحلة الجديدة ، بحيث إننا نفعل الشيء الكثير ونحن نعرض لأزمة المتشئ وهزيمته إذا لم نعرض للصياغة التعبيرية التي جسست هذه الأزمة وتلك الهزيمة . . فالتعبير أمسى جزءاً لا يتفصل من المعبر عنه بحيث يستحيل القيام بعملية فصل متعسف بين الاثنين . بل في الحقيقة أن جانباً هاماً من جوانب الأزمة لا مسيل إلى تبيينه إلا بوضع اليد على أدوات التعبير التي استخلمها الفنان في « اللص والكلاب » بصورة رئيسية و « السمان والخريف » بصورة أقل شمولاً من الأولى . وهي الأدوات التي تواجهنا في مرحلة الهزيمة الكاملة من « الطريق إلى «ميرamar» . وليس هذا الحديث عن « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » إلا مدخلاً تمهيدياً لتناول مرحلتين جديدتين في أدب نجيب محفوظ هما مرحلة الأزمة المركبة الطاغية في « الطريق » و « الشاذ » ومرحلة الهزيمة الضارية في « ثرثرة فوق النيل » و « ميرamar » فلست أكرر هنا حديثاً سبق عن « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » في موضع آخر ، وإنما أركز على أحد وجوهها التي تتصل أوثق اتصال بمجرى الروايات الأربع التالية . وهو الوجه الذي يتطلب بناؤه الجمالي وقفة أطول .

ونجانب الصواب إذا قلنا أن لا وشائج على الإطلاق بين مرحلتى تطور نجيب محفوظ الكبيرتين ، وأعنى بهما المرحلة التي يمكن للثلاثية أن تكون علماً عليها والمرحلة التي يمكن للـص والكلاب أن تكون علماً عليها . نجانب الصواب حقاً إذا قلنا أن لا وشائج على الإطلاق تربط بين المرحلتين الكبيرتين ، فلا ريب أن الكثير من المرحلة الأولى قد تسلل إلى المرحلة الجديدة بحكم وحدة المجتمع ووحدة الفنان ووحدة التقاليد الأدبية . . هذه الوحدات التي يتفهمها العمل الفنى وينمو بها ويزدهر . فالمجتمع المصرى الذى تركه نجيب محفوظ في نهاية الثلاثية عند ١٩٤٤ قد تغير قليلاً أو كثيراً بعد ١٩٥٢ إلا أن الملامح الحضارية العامة لهذا المجتمع لا تزال كما هى وإن تبدلت معدلات التطور الإنسانى خارج بلادنا بما يستوجب من الفنان الحديث أن يردم هذه الهوة بين ركب الحضارة المتقدم ومستوى بلده المتخلف . وكذلك نرى الفنان الذى تركناه عند نهاية الثلاثية مهموماً بقضية



القضايا في حياة هذا المجتمع ، معنيًا أشد العناية بالاستماع إلى دقات قلب هذا المجتمع ، هو نفسه الذى نراه في مسيرته الجديدة لا تخدعه المظاهر العابرة عن جوهر الداء الكامن ، بل إن أعماله الأولى تبدو جذوراً لأعماله الجديدة مضافاً إليها استماعه للتأويل لنفض العصر . وأخيراً فإن التقاليد الأدبية خلال الخمسة عشر عاماً الماضية وفي مجال الخلق الروائى على وجه التحديد لم ينل منها التغيير منالاً جذرياً أو حاسماً فلا يزال الجيل السائد في كتابة الرواية العربية هو الجيل الذى كتب الرواية الرومانسية أو الواقعية بشكلهما التقليدي ، ولا يزال نجيب محفوظ في مقدمة هذا الجيل وطلبعته أقرب إلى الجيل التالى له من الشباب في تجاربهم النابضة بحياتنا وعصرنا معاً .

أردت القول أن ثمة أرضاً مشتركة بين القديم والجديد في أدب نجيب محفوظ تكونت عناصرها من المجتمع والفنان والتقاليد الأدبية . ولذلك ليس من الغريب أن نعر في أدغال المرحلة الجديدة على فروع وأغصان من شجرة قديمة . فالتمسح وأزمته ، ليس قضية جديدة على أدب نجيب محفوظ . هذا من ناحية الفكر . وكذلك اللغة الروائية بكل ما فيها من كثافة وشفافية وأدوات حديثة كالمؤنولوج والأحلام ليست ظاهرة جديدة في أدب نجيب محفوظ . وهذا من ناحية الفن . فما الجديد إذن ؟

لنستمع إلى نجيب محفوظ يقول : « لم تعد البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها . الشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج ، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها ، بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد في اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية . والخطورة هنا أن تفرض الفكرة نفسها على الواقع فلا تتلاءم معه ، أو تضطر لأن تخلق له واقعاً خاصاً ، ولكن حين تتبع الفكرة ونتيجة من الواقع لمعيشة خصية له ، لا يوجد التناقض بينها وبين الواقع حين تحاول التجسد في شكل من أشكاله . على أنه هناك صعوبة يواجهها الكاتب إذ ينبغي أن تأتى الأحداث والأشخاص والجو العام للعمل الفني بصورة طبيعية بعيدة عن افتعال الصنعة والتدبير المسبق . وهو ما يبعد هذا المنهج في التعبير عن الأدب الفكرى ، وفي محاولات الأخيرة تتبع أفكارى من الواقع لأنه هو الذى يوحى بها ،

وبالتالى فإنها تعود إليه دون أن يكون هناك فرض أو تناقض<sup>(١)</sup> .

ولقد استطاع نجيب محفوظ فى هذه الكلمات القليلة البسيطة أن يوضح إلى حد كبير « معنى » الإنجازات الجديدة فى فنه الروائى . . ولكن تجسيد هذا المعنى قد احتاج من الفنان أن يغير كثيراً من أدواته التعبيرية . . فبدلاً من توزيع « الأزمة » على عدد كبير من الشخصيات ، ربما بأنصبة متفاوتة ولكنها متساوية القيمة ، يركز الكاتب فى أعماله الجديدة هذه الأزمة بعينها — وفى مرحلة تجعلها أكثر احتداماً — على « شخصية واحدة » هى البطل الفرد الذى ينطوى تكوينه التراجيدى على قضية فكرية هى انعكاس حاد للقضايا الاجتماعية التى يكتوى بها بقية الأفراد . لقد كان المجتمع فى نسيجه الواقعى المعتاد هو الديكور الرئيسى لأعمال نجيب محفوظ القديمة ، ولا يزال لهذا الديكور ظلاله التى يلقى بها على أعماله الجديدة ولكن « الفكر » بنسيجه الذهنى الخرد هو العصب الحى لهذه الأعمال . ولذلك فالبطل ليس كائنًا اجتماعيًا أو سياسيًا فحسب ، وإنما هو أيضاً « فكرة » استنبطها الفنان من أرض الواقع حقاً ، ولكنه استنبط أيضاً معها رموزاً غاية فى الشفافية لها وجودها النوعى المستقل عن النسيج الاجتماعى . ولعل الفرق الجوهري بين كمال عبد الجواد وسعيد مهران — مثلاً — يكمن فى هذه النقطة الخطيرة وهى أن أزمة كمال عبد الجواد لا تتكامل إلا بأزمة فهمى ورياض قلندس وأحمد شوكى ، فهذه الأزمات على طول الرواية بمنأى التاريخى وأرضها الاجتماعية تثمر فى النهاية هذا التعبير الأمثل الذى ندعوه كمال عبد الجواد . أما سعيد مهران ، فأكاد أقول إنه لا « يمثل » أزمة ، وإنما هو الأزمة وقد تكاملت وتجسدت فى شخصية واحدة لديها ما يشبه الاكتفاء الذاتى ، إن جاز تشبيه قدرتها على احتواء مختلف أبعاد الأزمة بغير الحاجة إلى شخصيات أخرى ، بل ودون الحاجة إلى الزمان والمكان التقليديين . فالحقيقة الخارجية للبطل الجديد عند نجيب محفوظ تتساوى مع حقيقة داخلية لا تحتاج بطبيعتها إلى القياس الموضوعى للزمن ، وبالتالي فإن حركة هذه الحقيقة لا تحتاج بطبيعتها كذلك إلى المنطق الشكلى فى تصور المكان . على أن نجيب محفوظ لم يسلك إلى هذا الدرب الجديد من دروب التعبير المزدوج عن الحقيقتين الداخلية والخارجية مسلك جيمس جويس أو فرجينيا وولف فيغلب الحقيقة الداخلية على الحقيقة الخارجية بحيث تتضاءل الأخيرة إلى جانب الأولى وتكاد تختفى، وإنما

(١) راجع « اتجاهى الجديد ومستقبل الرواية » لنجيب محفوظ بمجلة الكاتب عدد فبراير ١٩٦٤ .

هو قد حقق التوازن بين الجانبين على النحو الذي نلاحظه في أعمال فوكزر<sup>(١)</sup>.  
 إن البطل الجديد عند نجيب محفوظ ليس « نموذجاً بشرياً » ، ليس « خطأ »  
 كهذه الأخطاء التي يمكن أن تعكس لوحة اجتماعية محددة الأبعاد .. وإنما هو  
 « تجاوز » للوحة الاجتماعية والسياسية إلى اللوحة الحضارية الأكثر شمولاً بوجهها  
 المحلى الخاص والإنساني العام . ويكاد هذا البطل الجديد أن يصل بنا إلى حافة  
 الأسطورة ، لأنه يعود بنا من بعض نواحيه إلى البطل الإغريقي القديم ، ويتصل  
 من ناحية أخرى بعض الاتصال بالبطل المعاصر في الأدب الأوربي . ومن هذه  
 الزاوية يمكن القول بأن المرحلة الجديدة في أدب نجيب محفوظ لا ترتبط بأية وشيجة  
 كانت بما يسمى « الرواية الجديدة » في الغرب .. فالبطولة في أدب نجيب  
 محفوظ - بالرغم من كونها تراجمية - معقودة للإنسان ، تماماً كما هو الحال في  
 التراجيديات اليونانية حيث الإنسان المطارد من القدر . وكما هو الحال في الرواية  
 الوجودية وسرح العبث حيث الإنسان المطارد من العدم . وفي هذين  
 الحالين نرى الإنسان عند اليونان وأحفادهم من الأوربيين المعاصرين على السواء ،  
 وقد تصور نفسه « مركز الكون » مهما اختلفت الزاوية التي ينظر منها هؤلاء عن  
 الزاوية التي ينظر منها أولئك عن الزاوية التي ينظر منها نجيب محفوظ . أما « الرواية  
 الجديدة » فتورثها تقوم أساساً ضد هذا التصور وتلغيه جمالياً بالتركيز على جمادات  
 الكون وعناصره غير الإنسانية ، تلك هي الغربة الحقيقية أو الانفصال الحقيقي بين  
 الإنسان والطبيعة كما تدل عليه أعمال المدرسة « الشيئية » وفي مقدمتها أعمال ألان  
 روب جرييه .. وهي المدرسة التي يرى أصحابها أنه من الغرور والابتعاد عن  
 الموضوعية أن نفرض الطبيعة من حولنا وفراها من خلال ذاتنا ، فذلك يؤدي إلى نوع  
 من « الحلولية » لا علاقة له بالحقيقة ولا بالنظرة الموضوعية للأشياء . على النقيض  
 من هذه الدعوى يزواج نجيب محفوظ بين الإنسان والطبيعة في أعماله الجديدة مزوجة  
 لم تحظ بها أعماله الواقعية ، فنحن نلاحظ بسهولة ويسر أنه يستخدم الطبيعة في  
 هذه المرحلة استخداماً إنسانياً محضاً ، وإن لم يحد عن ديكور الفكر .. فالماء  
 والهواء والأضواء والظلال والأشجار والحيوانات ، تشارك جميعها في صياغة الأرومة

(١) راجع « الجديد في قصة اللص والكلاب » للدكتورة لطيفة الزيات بمجلة « الفكر العربي »  
 اللبنانية - العدد الأول - مارس ١٩٦٢ .

التي يعانها بطله بالإيماء والإيماء والممس ، وبخاصة عندما يستلج هذا البطل إلى حقيقته الداخلية، فإن عناصر الطبيعة هنا تقوم بدور همزة الوصل بين الداخل والخارج في شخصية البطل . بل إنه بمجرد أن يكون ثمة « بطل » عند نجيب محفوظ هو الإنسان على أية حال سواء كان رمزاً حضارياً شاملاً أو غير ذلك، فإنه يختلف منذ البداية عن جوهر الرواية الجديدة « الأوروبية » . ومع هذا فإنه يمكن لنا ، بل وينبغي ، أن ندعو الرواية التي بدأ نجيب محفوظ في كتابتها ابتداء من « اللص والكلاب » بأنها « رواية جديدة » ذلك أن المصطلح هنا وليد تطورنا الأدبي نحن وليس استعارة من المعجم الأوربي ، فهي « رؤيا جديدة » قبل أن تكون رواية جديدة . وقد استلزمت هذه الرؤيا بناء جديداً تطلبت مواده وخاماته بحثاً شاقاً مريراً . فليست الرواية الوجودية بالرغم من اقتراب نكهتها من أدب نجيب محفوظ الحديد بالقالب الفوضوي لبطولة عصرنا المحلى والعالمي على السواء ، ولم يعد « روكنتان » أو « ميرسول » بالبطل المثالي لهذه المرحلة « المقدمة » التي نعيشها في مصر ، والعالم . وليس مسرح اللامعقول بالرغم من اقتراب رائحته من أدب نجيب محفوظ الحديد ، بالقالب الملائم لهذه الشحنة المتفجرة من الأفكار والانفعالات التي تجيش بها صدورنا وعقولنا في الوقت الراهن . ومع ذلك فلا سبيل إلى التعرف الحميم على المرحلة « الجديدة » من تطور نجيب محفوظ الأدبي إلا باستكناه الأواصر التي تربط بينه وبين هذين التقليدين الكبيرين في تاريخ الأدب الغربي : التقليد الأول الذي تمثله الرواية الوجودية حقاً ولكن في اتصالها يجذور عميقة تمتد إلى كافكا ودوستوفسكي . والتقليد الآخر يمثل مسرح العبث ، ولكن في اتصاله يجذور عميقة تمتد إلى الأسطورة البدائية والتراجيديات اليونانية . وإذا كان مناخ الحرب العالمية الثانية هو الذي أثمر البطل التراجيدي الحديث في الغرب ، لا متتمياً وصبياً وتمرداً ، فإن مناخ ما بعد الحرب قد انعكس على الشعوب الحديثة الاستقلال في ذلك التفاوت الحضاري المربع بينها وبين عصر العلم ، وانعدام التقاليد الديمقراطية في أسلوب الحكم . ومن ثم كان « المتتمى » هو البطل التراجيدي في بلادنا . ولكم وده نجيب محفوظ أن يسيطر الفكر الاشتراكي على أزمة المتتمى الثوري بانفصاله من فضاء لتجريد النظرى إلى أرض الواقع التطبيقي كما تشير بذلك اليوتوبيا المحمية في « أولاد بارنتا » . . . لولا أن راقت تجربتنا الاجتماعية انحرافات بالغة العنف ليس ألقها

ظهور طبقة جديدة واثرة لامتيازات المجتمع القديم<sup>(١)</sup> ومعها برزت على السطح أزمة الحرية كما لم تبرز من قبل . وواجه الممتنى إلى الثورة في مصر تناقضات دامية أكثر حلة من التناقضات التي كانت تنهش لحمة فيما مضى . كان التناقض بينه وبين المجتمع السابق على الثورة تناقضاً طبيعياً ، فبالرغم مما يسببه من أزمات للمتمنى الثورى لم يكن ينهش منه سوى اللحم والدم والعظم . أما التناقضات التي تراكمت بينه وبين المجتمع الثورى فكانت تنهش منه إلى جانب ذلك كله ، القلب والعقل والوجدان . ومن هنا لم يكن نموذج « كمال عبد الجواد » كافياً لأن ينسد الأبعاد الجديدة لمأساة الممتنى إلى الثورة . لم يعد الصراع الطبقي والنضال الديموقراطى وحدهما يشكلان جوهر الحقنة الوافدة مع تعاظم التقدم العلمى خارج ديارنا بحيث يكاد التخلف أن يكون قدرنا<sup>(٢)</sup> . وكذلك تعاقبت أشكال التنظيم السياسى الواحد بحيث تكاد أزمة الحرية أن تكون هى الأخرى قدرنا . ومن هذه العناصر المعقدة وتفرعاتها الدقيقة ولد البطل التراجيلى الجديد فى أدب نجيب محفوظ تجسداً موضوعياً أميناً لهذه الأزمة المركبة . وهو لذلك بطل مركب يعادل أزمة نجيب محفوظ ومأساة جيلنا معادلة موضوعية خالصة من الناحية الجمالية . فهو البطل الذى يلغى المسافة بين الخالق والمخلوق فلا يصبح بوقاً لفكرة ولا تجسماً مباشراً لافعال طارئ . وإنما يبطل معنى « الراوية » ما دامت الذات هى محور الرواية . . . وليس من الغريب ألا يهتم الفنان فى هذه الحال ببقية الشخصيات إلا من زاوية قدرتها على إضاءة موقف البطل وزاوية النظر التى يبصر منها كل شئ . فلم تعد الشخصيات الثانوية « شخصيات » بالمعنى الروائى التقليدى ، وإنما هى الأضواء والظلال التى تحدد أكثر فأكثر مكان البطل من الأحداث . إنها ليست إلا الشرايين التى تمده بدماء الحياة الفنية ، فهى لا تتمتع مثله بوجود نوعى مستقل ، وإنما هى بمثابة الركائز الحية التى يستند عليها قيام البطل بدوره التراجيلى فى الرواية . ويختلف هذا الدور اختلافاً عميقاً عن الدور الذى كان يقوم به البطل اليونانى القديم فهو لا يحمل بلرة السقوط فى تكوينه المفترض ، هو لا يحمل اللعنة بين جوارحه من قبل أن يولد ، هو لا يضم السقوط

(١) راجع « حول قضية الطبقة الجديدة فى مصر » لمادل غنيم بمجلة الطليعة - عدد فبراير ١٩٦٨ .

(٢) راجع « التحدى الأمريكى » - الترجمة العربية - دار الآداب - بيروت .

منذ البداية .. فليس من قدر مكتوب على بطلنا . وكذلك فهو يختلف اختلافاً عميقاً عن البطل العدى الحديث ، لأنه لم يشارك في إبداع الثورة العلمية الملهمة التي وضعت الإنسان من جديد أمام مصيره في مواجهة عاتية . فليس من مطاردة بين بطلنا والموت . وإنما يقوم صرح البطل التراجيدي في حياتنا وفي أدب نجيب محفوظ على أساس التفاعل المطرد بين الواقع والإنسان ، على أساس ملاحقة الواقع للإنسان ومحاولة الإنسان اللاهثة لاحتواء هذا الواقع وتجاوزه . أى أنه ليس هناك « مجهول » كتب على بطلنا هذا القدر المزدوج من التحلف الحضارى وغياب الحرية للدرجة التي تصل بهذا البطل إلى حافة اليأس . كما أنه ليست هناك « مطاردة » غير متكافئة بين بطلنا النسبي وموتنا المطلق للدرجة التي تصل بهذا البطل إلى حافة المزجمة . وإنما يتجاذب المتمنى المصرى — والعربى بشكل عام — الفعل ورد الفعل .. فإذا كانت هناك « بذرة » ما فى تكوين هذا المتمنى فهي ليست بذرة سلبية مطلقة تقضى عليه بالسقوط مهما ناضل ضد النهاية الفاجعة فضلاً نبيلاً وأليماً . وإنما « تتكون » بذرة السقوط داخل المتمنى وخارجه معاً وفى وقت واحد ، حتى ينتهى إلى الانحطاة التراجيدية بالانهيار التام . وأنت تشعر حتى النخاع بأن سقوط البطل عند نجيب محفوظ ، هو سقوط عام وشامل لنا جميعاً .. فكما أن هذا البطل يلغى المسافة بينه وبين المؤلف فلا يعود ثمة معنى « للرواية » فإنه — وبغنى المقدار — يلغى المسافة بينه وبين الملقى فلا يعود ثمة معنى لقصة « مروية » بل تصبح هناك « تراجيديا » كاملة الأبعاد اختارت القالب الروائى حقاً ، ولكنها لم تتخل قط عن خواصها الدرامية .

والخاصية الأولى الناتجة من توحيد الذات مع العالم هى ذلك الحديث الداخلى الذى لا ينقطع ، ويدعى بالمونولوج . على أننا ينبغي أن نفرق بين مستويات ثلاثة رئيسية لجرى الشعور حيث يلتقط الكاتب جزئياته من هنا أو هناك . وتبدأ هذه المستويات من منطقة اللاشعور وتنتهى بمنطقة الإدراك المنطقى الواضح الذى يمكن لمصاهله للآخرين . والمستويات القرية من اللاشعور يستحيل فهمها ولا تعنى الكاتب فى الكثير ، أما المستويات التى تتلرج فى وضوح نسبي وتسبق مرحلة الكلام فهي التى تعنى الكاتب كثيراً .. فالشعور فيها يتأثر بالأشياء والأحداث الخارجية .. ويتحكم هذه المؤثرات فى مجرى الشعور ولكنه يمتصها ويحتويها

فيمسيان شيئاً واحداً ، وحينئذ تؤدي هذه المؤثرات دورها بتجديد المجرى وتنشيطه .  
 والمبدأ الأساسي الذي ينظم مجرى الشعور هو توارد الحواطر الحر ، أى قدرة الشيء  
 على الإحياء بشيء آخر إحياء كلياً أو جزئياً ، وكذلك التوارد الكيفي المدلل أو  
 المناقض حيث يدعو الشيء إلى التفكير في مثيله أو نقيضه على السواء . وتلك إذن  
 هى طبيعة مجرى الشعور المتجددة والمتغيرة فلا يحكمه الترتيب المنطقي التقليدى ولا  
 يحده الزمان والمكان فهو يتنقل بحرية تامة من مكان إلى مكان وتختلط فيه مستويات  
 متعددة من الماضى والحاضر والمستقبل المتوهم<sup>(١)</sup> . وهنا هو الفرق الجوهرى بين  
 أبطال نجيب محفوظ ، وأبطال جويس وكافكا وبروست ، بالرغم من إفادته التكنيكية  
 من هؤلاء جميعاً . ذلك أن « الخارج » فى أعمال نجيب محفوظ مؤثر عميق الدلالة  
 على « تطور » مأساة أبطاله وفق التفاعل الدائم بينهم وبين واقعهم ، وهو التفاعل  
 الذى يتم فى دائرة « المحتمل » و « الممكن » لا فى دائرة الحتمية ، سواء كانت الحتمية  
 العيشية السوداء عند كتاب الغرب البرجوازي ، أم الحتمية البيضاء المتفائلة عند كتاب  
 الشرق الاشتراكي ، وربما كانت تلك الدائرة من الاحتمالات المتواصلة والممكنات  
 الأبدية هى المصدر الحقيقي لحركة « بتدل الساعة » فى أدب نجيب محفوظ الجديد .  
 وربما كانت أيضاً مصدراً احتفاظه بالتوازن بين الحقيقتين الداخلية والخارجية . وربما  
 كانت أخيراً مصدراً لذلك اللون الخاص من ألوان المونولوج ، وأعنى به « الحديث  
 النفسى » الذى قد يتطور قليلاً إلى مرحلة المونولوج الداخلى غير المباشر ، ولكنه  
 بالقطع لا يصل إلى مرحلة المونولوج الداخلى المباشر . وتعد أعمال جويس خير الأمثلة  
 على هذا اللون الأخير من ألوان المونولوج الذى يعكس الأعماق المعتمة للاشعور  
 بصورة لا يفترض معها وجود سامع .. أما نجيب محفوظ فيستخدم « الحديث  
 النفسى » الذى يفترض وجود سامع جنباً إلى جنب مع « وصف مجرى الشعور » بواسطة  
 السرد التقليدى . وذلك حتى لا يختلط الأمر اختلاطاً شديداً لا يسمح بأى قدر من  
 الفعالية فى تطوير العمل الفنى والمتلقى على السواء . وهكذا يضع الفنان فى اعتباره -  
 غير أسطورة الفن الخالص - المستوى الحضارى للبيئة المتلقية لهذا الفن بتطويع  
 أدواته التعبيرية لما يمكن أن يؤثر فى هذه البيئة وأن يغيرها ، فلا بد من الاتصال بها  
 والانفصال عنها بقصد تجاوزها معاً .. أما الاكتفاء بالانفصال عنها تماماً فإنه  
 لا يثمر تأثيراً ولا تغييراً .

(١) راجع هذه التعملة بالتفصيل فى المقال السابق ذكره المذكورة لطيفة التزيات .

وتستتبع خاصية «الحديث النفسى» و«وصف مجرى الشعور» فى المرحلة الجديدة من أدب نجيب محفوظ، مشكلة الزمن الروائى. فالحديث النفسى يلتقط الأفكار والمشاعر القريبة من السطح حقاً، ولكن وصف مجرى الشعور يلتقط الأفكار والمشاعر الغائرة فى الأعماق. ويصل الفنان بين المستويين بتوظيفه للضمانات الثلاثة توظيفاً قادراً على تحقيق هذا التوازن بين الحقيقة الداخلية الراسبة فى أدغال النفس البشرية، والحقيقة الخارجية القادمة مع المجتمع والتاريخ. فليس الزمن الموضوعى الذى عرفناه فى الثلاثية بقادر على تشكيل «المحتمل» و«الممكن» فى المرحلة الجديدة، إن الزمن الموضوعى هو العمود الفقري للحمية. وليس الزمن الداخلى الذى عرفناه عند جويس ولا الزمن الوجودى الذى عرفناه عند سارتر وكامى، ولا الزمن النفسى الذى عرفناه عند داريل وفوكرز، هو الزمن القادر على تجسيد الأزمة الدامية التى يعانها الثورى فى مصر، وهو خامة نجيب محفوظ الفنية، وهى خامة تختلف أصلاً عن خامة هؤلاء الكتاب من ناحية، كما تختلف إلى حد كبير عن خامة الثلاثية وما قبلها من ناحية أخرى. لذلك كان المزيج المركب من الماضى والحاضر والمستقبل، ومن ضمير المتكلم والغائب والمخاطب، هو تلك الأداة التعبيرية التى حملت عبء الزمن الجديد فى أدب نجيب محفوظ. ولم يعد ثمة تناقض بين ضمير المتكلم مثلاً - وهو الضمير العالم بكل شئ - وضمير الغائب الذى لا يعلم شيئاً، وضمير المخاطب الذى يعلم شيئاً فشيئاً.

ويعتمد «الحديث النفسى» و«وصف مجرى الشعور» على الحوار والسرد معاً: ولكن الحوار هو الأداة الرئيسية فى التعبير سواء كان حواراً مع النفس أم مع الآخر. ذلك أنه الأداة القادرة أكثر من غيرها على التقاط الذبذبات المتوترة بين شد وجذب وبين مد وجذر. وهو الأداة الفعالة فى تجسيد متناقضات الفكر والشعور، متناقضات الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معاً. وقد بلغ الأمر بنجيب محفوظ أن يرفض تسمية أعماله «روايات» بل «قصصاً حوارية»<sup>(١)</sup> وهى ليست تسمية صحيحة، ولكنها تؤكد صحة الظاهرة التى أدعواها بسيادة الحوار على السرد لأسباب نابعة من العمل الفنى ومن وحي المادة الفكرية التى يتضمنها، وأقصد بها أزمة المتنى وهزيمته. فإذا



كانت الرأجيديا هي القالب الأصل لأزمة الانقسام الداخلي، فإن الرواية النثرية لو استخلمت لنفس الهدف، لا بد وأن يكون الحوار — أى التناول الدرامى للمأساة — هو التجسيم اللغوى الرئيسى . بل إن السرد، ذلك الجناح الآخر فى التعبير عن المأساة، يختلف اختلافاً استراتيجياً عن السرد المألوف فى الرواية التقليدية . فالنطق الشكلى يكاد ينعدم فى ضبط السياق اللغوى، حواراً أو سرداً . فالحلم هو الضابط الإيقاعى الوحيد لهذا السياق، سواء كان حلم نوم أو يقظة، فالمادة الحلمية تشكل النسيج الأسامى فى الرواية الجديدة عند نجيب محفوظ . والحلم فى النهاية هو الإطار الذى يرر اختلاط الماضى بالحاضر بالمستقبل، كما يرر تلاشى مقياس الرسم التقليدى . . فالمكان يفقد ملامحه المألوفة للذاكرة الواعية، وتتغير أشكاله وأحجامه ومواقعه وفق التغيرات الحلمية الشاملة . ولا بد لغة هنا من أن تنسق اتساقاً كاملاً مع هذا الحلم الروائى، على التقيض من المرحلة التقليدية فى أدب نجيب محفوظ حيث كانت الرواية الواقعية تتطلب لفها انسجماً لفظياً متقناً مع مقياس الواقع الخارجى المألوفة لعين المجرى . هنا تعدد مستويات اللغة تعدد مستويات الشخصية الروائية، فإذا كان صابر الرحيمى وعمر الحمزاوى وأنيس زكى وسرحان البحيرى يمثلون إلى جانب ذواتهم البشرية العادية، معانى أخرى أكثر شمولاً وتعريداً، فإن اللغة التى ينطق بها هؤلاء لا بد وأن تكون هى الأخرى ذات وجهين فى التعامل الفنى مع المتلقى . لا بد وأن تحمل وجهها التقليدى المعتاد جنباً إلى جنب مع وجهها الرسمى الجديد . وكذلك فإن اللغة الجديدة فى أدب نجيب محفوظ لا تجسد ولا تخاطب مستوى واحداً من مستويات الوعي، فلأن هناك مونولوجاً أو حديثاً نفسياً ووصفاً لجرى الشعور فإن هذه اللغة عليها أن تهبط إلى أغوار الشخصية لتنتقل الشعور الغامض كما هو، وعليها أن تلهث فى مطاردة الانفعال الطارئ الطافى على السطح كما هو، وعليها أخيراً أن تتحكم فى ميزان حرارتها بحيث ينقل إلينا بدرجات الفكر البارد كما هو . أى أن اللغة فى هذه المرحلة الجديدة حقاً، تقوم بدور مخالف لما ندعوه أحياناً بوظيفة « التعبير » وإنما هى تتحول إلى عنصر من عناصر العمل الفنى وليس مجرد أداة للإفصاح . وعلى هذا النحو يصبح لموسيقى اللفظ دور جوهرى فى عملية البناء الروائى، وليس دوراً خارجياً من شتى الصنعة . وتصبح قضايا تقليدية مثل العامية والفصحى أو اللغة الثالثة المستقاة من الألفاظ العامية ذات التركيب القصيح فيمكن

نظمتها بالطريقتين . تصبح قضايا باثرة، لأن اللغة هنا ليست لذاتها ، وليست رداء خارجياً، إنما هي جزء جوهري من الكيل الروائي يتكامل بنموه لحظة لحظة، يكسب قيمته الفنية الحقيقية من الأقيسة الداخلية للرواية ، وليس من المفاهيم الوراثية في النحو والصرف. هكذا تنحت الشخصية ألفاظها بل وحروفها فضلاً عن تراكيب هذه الحروف والألفاظ من صميم مواقفها المتداخلة المتشابكة المتغيرة دوماً . وهكذا أيضاً – وينفس المقدار. – تنحت اللغة شخصياتها ومواقفها فضلاً عن الأحداث المكونة والمطورة لهذه الشخصيات القلقة المتوترة دوماً . أى أن الشخصية أصبحت على وجه ما هي اللغة ، كما أصبحت اللغة على نحو آخر هي الشخصية ولم يعد ثمة مسافة تفصل بين الشخصية في حقيقتها ، والأداة اللغوية المعبرة عنها ، فقد أمسيا شيئاً واحداً، ما يهدد اللغة يهدد الشخصية وما يهدد الشخصية يهدد اللغة في تفاعل إيجابي متبادل يصوغ الشخصية واللغة معاً وفي وقت واحد .

والحق أن اللغة في هذه المرحلة الجديدة قد حملت أثقالاً وأعباء جديدة تماماً على اللغة العربية والرواية العربية جميعاً . والحق أيضاً أن نجيب محفوظ قد عانى معاناة الأنبياء في خلق هذه اللغة الجديدة ، فهي لم تكن قط بحثاً عن لفظ جديد أو تركيب جديد أو خيال غير مطروق ، وإنما كانت رؤيا جديدة للغة كجزء لا يفصل عن رؤيته الجديدة للعالم والإنسان . هذه الرؤيا التي قد يتحمس البعض لظلالها على الكلمات فيسمونها شعراً ، وهم يقصّلون ما آلت إليه من تركيز وتكثيف وشفافية . . وقد يعترض عليها البعض الآخر لمخافتها المعاجم المحفوظة والأذواق البصرية والسمعية التي نشأنا عليها وتربينا ، وهم يقصّلون هذا « اللامنتطق » في رصف حروفها وألفاظها وتراكيبها . ولكن لا سبيل أمام المتحمسين إلا التخصيص بدلا من التعميم والفوص في الأعماق بدلا من التقاط الظواهر السطحية ، كما لا سبيل أمام المعارضين إلى إعادة النظر في وظيفة اللغة من البداية ووظيفة الفن كذلك والعلاقة بين الفن واللغة ، إلا إذا نظرنا إلى هذه اللغة الجديدة بحق في اتصالها الوثيق بالرؤيا الجديدة التي يقدمها نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة . . فهذه الرؤية وحدها هي التي تحدد المنطق واللامنتطق في السياق الروائي من لغة وشخصيات وأحداث ومواقف .

### فما هذه الرؤيا الجديدة ؟

سؤال يردنا من عالم التجريدات الذى حاولنا فيه أن نحصى معالم التجديد القنى فيما بعد الثلاثية وأولاد حارتنا ، كمدخل إلى عناصر التجديد الأخرى التى طرأت على أدب نجيب محفوظ إبان مرحلة التحول الدامية التى يجتازها مجتمعنا . ومنذ البداية أقول إنه إذا كانت « اللص والكلاب » و « السنان والحريف » تمثلان « بداية » الأزمة أو مقلماها فإن « الطريق » و « الشحاذ » معاً يمثلان عنقوانها ، أى يجسدان الأزمة نفسها ، أما « ثرثرة فوق النيل » و « ميرamar » فيمثلان النهاية الأسفة التى انتهت إليها وأعنى بها الهزيمة . فلم يكن حديثنا إذن عن « اللص والكلاب » و « السنان والحريف » فى مقالة هذا الفصل تكراراً لما جاء عنهما فى فصل سابق ، بل تمهيداً ضرورياً لتناول هذه المرحلة الجديدة الخطيرة ، مرحلة الانتقال التى تمثلها الروايات الأربع « الطريق » ، « الشحاذ » ، « ثرثرة » « ميرamar » . كذلك فإن حديثنا المجرد عن الإنجازات الجمالية لهذه الأعمال ليس إلا تعميماً ضرورياً فى البداية كمدخل لتناولها فى التطبيق بصورة أكثر تخصيصاً وتفصيلاً .

\*\*\*

إن دورة السؤال والجواب فى روايتي « اللص والكلاب » و « السنان والحريف » تضع الفنان حقاً فى مأزق حرج ، وذلك حين تضعنا معه من جديد أمام النقطة التى انتهت إليها البوتويا الملحمية « أولاد حارتنا » . . ولا بد إذن من البحث عن طريق جديد لعله يعطى جواباً جديداً . ومن هنا كانت « الطريق » و « الشحاذ » مرحلة البحث عن هذا الطريق الجديد والجواب الجديد . هما روايتان من أدب الرحلات ، ولكنها رحلات خارج الزمان والمكان من أحد الوجوه ، وإن تمت فى إطارها التاريخي والجغرافي على وجه آخر من هذه الوجوه . وهى بالقطع ليست مجرد رحلات نفسية فى أعماق الذات البشرية ، كما أنها ليست مجرد رحلات فكرية فى متاهات العقل الإنسانى . إن أهم صفاتها فيما أعتمد أنها ليست رحلات « معلومة » المقدمات والنتائج من قبل أن يخطو الإنسان خطوته الأولى كما هو الحال فى « أولاد حارتنا » ، كما أنها ليست اختباراً عملياً لتخطيط نظرى كما هو الحال فى الروايتين التاليتين لها . إن « الطريق » و « الشحاذ » رحلتان — أو محاولتان — مترادفتان جوهرهما البحث . والبحث يحتمل الممكن ولا يعرف اليقين أو المستحيل . ولكنه يتضمن دائماً عنصري المعرفة والجهل جنباً إلى جنب ، ومن لحظة إلى أخرى يعرف المرتحل

ويجهل ، ويعرف ويجهل إلى ما لا نهاية .. ويظن الشوق العارم إلى المعرفة هو وقود الرحلة إلى المجهول ، فإذا نفذ الوقود وقعت الكارثة . ومأساة الرُّحَّل العظام أنهم يكابدون الشوق بلا توان ولا غاية لهم سوى البحث في ذاته ، فهم يدرون أن لا نهاية محققة للطريق الذي قطعوا فيه شوطاً أو أشواطاً . والبحث وحده هو الذي يمنح حياتهم معنى بالرغم من إطلاعهم الدائمة على حافة اللامعنى . ذلك أن البحث في ذاته ليس إلا تلك الرغبة المتجددة في الحياة مهما كان الموت هو النهاية المؤكدة لها . والموت أثناء البحث ، أى أثناء الحياة الحقيقية ، يفضلهُ المرتحلون العظام على الموت أثناء الموت ، أى أثناء الحياة الميتة . لأن البحث اختيار والموت اضطرار ، والتعاسة لاحد لها إذا استبدلنا الاختيار الوحيد باضطرار جديد .. فكأنما ارتضينا الجسر مرتين ، نحن الذين نفضل بقية الكائنات بهذه اللؤلؤة الثمينة المسماة بالحرية .

والبحث عن الحرية والكرامة والسلام هي رسالة صابر بطل « الطريق » . والبحث عن التوافق بين ذرات الكون والانسجام هي رسالة عمر الحمزاوي بطل « الشحاذ » . ومن قبل أن نجوس معهما الرحلة الطويلة الدامية ، علينا أن نتذكر ذلك التمهيد الخطير الذي قدم به الفنان لهذه الرحلة بقصة « زعبلاوى » المنشورة في مجموعته « دنيا الله » . بضمير المتكلم يحدثنا بطل الأقصوصة أنه قد أصيب بالداء « الذى لا دواء له عند أحد » فلم ير بداً من البحث عن الشيخ زعبلاوى فقد سمع عنه الكثير منذ عهد الطفولة . ويبدأ المريض رحلته ابتداء من قاض شرعى إلى بائع كتب قديمة إلى شيخ حارة إلى أحد الخطاطين إلى أحد الموسيقيين . وعند أولئك جميعاً تألَّى الأمل لحظة وضاع . ولكنه استطاع أن يجمع بعض الصفات التى يمكنه بها التعرف على زعبلاوى فهو « على أى حال حى لم يميت ، ولكن لا مسكن له » و « قد يندس بين الشحاذين فلا يميز بينهم » و « الرجل الغزرا يقبل عليك حتى يظنوه قريبك ويخفى فكأنه ما كان » ، و « فى وجهه جمال لا يمكن أن ينسى » ، « هنا الرجل العجيب يتعب كل من يريده ، كان أمره سهلاً فى الزمان القديم عند ما كان يقيم فى مكان معروف ، اليوم الدنيا تغيرت ، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى

بها الحكام بات البوليس يطارد بهمة الدجل ، فلم يعد الوصول إليه بالشئ اليسير ، ولكن اصبر وثق بأنك ستصل . وبفضله صنع الخطاط أجمل لوحاته والموسيقى أجمل ألحانه ، « هو الطرب نفسه ، وصوته عند الكلام جميل جداً ، ما إن تسمعه حتى ترغب في الغناء ، وتهيج أريج الخلق في نفسك » . وبالرغم من اجتماع هذه القرائن الكثيرة على « وجود » زعلوى ، والأدلة العديدة على مظهر هذا الوجود ، إلا أن مريضنا لم يهتد إليه . حتى قيل له إن سكيراً من الريف يتزل القاهرة كل فترة ويقضى وقته بإحدى الحانات يعرف زعلوى معرفة وثيقة فاذهب إليه عسى أن تنال المراد . وتوجه المريض إلى الحانة المبتغاة فالتقى بالرجل ولكنه لم يصادف زعلوى بل تأكد لديه حيث أنك أنه لن يراه أبداً ما دام على هذه الدرجة من الإلغاز والإعجاز . وعند ما تبادل الكؤوس مع رجل الحانة انتشى بالخمير إلى حد السكر وتراعت له فيما يشبه الحلم هضبة من الياسين في حديقة لا حدود لها وثمة رشاش نافورة يصب ماء صافياً فوق رأسه وأغاريد الطير من كل نوع تحيط السمع بأهازيج الجنة « وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسى ، وبيننا وبين الدنيا ، فكل شئ حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ . ونشوة طرب يضح بها الكون » . وحين استيقظ من الحلم أو ما يشبه الحلم أنبأه صاحبه أنه نام نوماً عميقاً بالرغم من أن رجلاً طيباً حاول إيقاظه وتنبيهه بقليل من الماء رشه فوق رأسه ، فلما تسأل عن كنه الرجل الطيب فاجأه رفيق الحانة بأنه لم يكن سوى الشيخ زعلوى . وقيل أن يفتح فمه بالدهشة عرف أنه قد يأتى غداً ، وقد لا يأتى طول العمر ، وأنه لا تغريه المغريات ، ولكنه يهب الشفاء لمن يحبه بلا مقابل . وعند كل منعطف ناديت يا زعلوى لعل وعسى ، ولكن لم يقلنى النداء ، « وحسبى أنى تأكدت من وجود زعلوى بل ومن عطفه علىّ مما يشير باستعداده لمداواتى إذا تم اللقاء » ، « نعم ، علىّ أن أجد زعلوى » . وتلك آخر كلمة فى هذه القصة القصيرة العظيمة ، أو ذلك التمهيد الخطير - كلفات المسرح الثلاث - قبل بداية الرحلة الموحشة الدامية التى بدأها هذا المريض باسم « صابر » فى الطريق و « عمر الحمارة » فى الشحاذ .

وليس من العسير أن نلمح أوجه الشبه العديدة بين قصة زعبلاوى والروايتين التاليتين لها، وذلك في حدود كونها قصة قصيرة، أما الطريق والشحاذ قصصتان طويلتان.

وليس من العسير القول بأنها كانت بداية « البحث » في طريق نجيب محفوظ الجديد بعد أن تأكد له بشكل قاطع أن المسألة أكثر تعقيداً مما كان يظن ، أكثر تعقيداً من أن تحملها كرامة عرفة أو الوردة الحمراء في اليد اليسرى للشاب الطويل الأسمر المبتسم أبداً . لا شك أن أزمة سعيد مهران وعيسى الدباغ أزمة صحيحة في جوهرها، ولكنها من ناحية أخرى هي صورة جانبية للأزمة وليست تماثلاً متعدد الأبعاد . والواقع من ناحيته يضيف كل لحظة سمات جديدة وملاصق تعقد الأمر أكثر كثيراً مما كان عليه في لحظة سابقة . والسمات الجديدة لا تنفي الجوهر القديم ، ولكنها تبدل فيه وتغيره بما يستلزم بحثاً جديداً . وربما كان جيل كمال عبد الجواد الذي ودعناه في نهاية الثلاثية ، قد أعقبه جيل وأجيال في ساحة الوجود المصري، ولكن أزمته في حقيقتها ظلت كما هي وأضيفت إليها عناصر جديدة أسهمت في تغييرها وتشكيلها على نحو جديد ، أما الجلود فباقية . ولم تكن « أولاد حارتنا » جزءاً رابعاً من الثلاثية كما تحدثنا البعض في تصوير مسيرة نجيب محفوظ ، ولكنها كانت نوراً كاشفاً لأغوار الهوية الزمنية التي تفصل بين خاتمة السكرية وبداية العصر والكلام . وقد كشفت الأضواء الباهرة عن أن الهوية الزمنية لاتعادلها حرفياً هوية موضوعية، فأساء كمال عبد الجواد قد ازدادت بالكثير من مشكلات العصر الجديد وقضاياها ، ولكنها لم تسقط كالنهب في قاع البحر . والفنان كان يحمل « كمال عبد الجواد » بين جنبه طوال مرحلته الفنية الجديدة ، فالدين والعلم والاشتراكية بمثابة العمود الفقري لتلك الرحلة إلى ما قبل « الطريق » . وعلى التقيض من فلاديمير واستراجون في انتظارهما لحدود مسرحية « بيكيت » يشد المريض رحاله بحثاً عن زعبلاوى ، وكذلك صابر عن سيد سيد الرحيمي ، وعمر الحمزاوى عن شيء لا يسميه . ولكن فلاديمير يقول لاستراجون « ربما نمنا الليلة في مكانه ، في الدفء ، في الجفاف ، على شبح ، على القش . ألا يساوى هذا عناء الانتظار ؟ إنه يساويه » . هذه الفقرة التي جاءت في النص الفرنسي لمسرحية بيكيت وحذفت من الترجمة الإنجليزية لأمر لا نعلمه<sup>(١)</sup> نلتقي في الكثير مع فكرة نجيب محفوظ المحورية في « زعبلاوى » و« الطريق » و« الشحاذ » . وهي الفكرة القائلة — فيما أنصو — أن بحثنا ذاته هو الطريق ، والرحلة ذاتها هي الهدف ، وأن المأساة الحقيقية كامنة في التصورات التقليدية لمعنى الطريق ،

(١) ينهى إلى ذلك الدكتور لويس عوض في حديثه عن بيكيت بكتابة « الاشتراكية والأدب » .

بينما « البحث » في ذاته يعنى الكشف ، والكشف هو الخلق والإبداع . هذه التصورات التي تقود المريض من القاضى الشرعى إلى شيخ الحارة كما تقود صابر من دفتر التليفونات إلى الإعلان في الصحف كما تقود عمر الحزراوى من الطبيب إلى وردة ومارجريت . . هذه التصورات التقليدية جميعها لمعنى الطريق لا تدل عليه لأنها كائنة قبله وسابقة عليه ، وإنما البحث نفسه الذى يحتمل الجديد مع كل نفس يردده الإنسان هو الطريق . وهو الغاية . ولا شك أن ضراوة الصراع بين ما هو كائن وما هو محتمل أن يكون ، بين المعرفة بالماضى والجهل بالمستقبل هى محور البناء الروائى فى أدب نجيب محفوظ الجديد . وإذا كانت قصة « زعلابى » تكاد توجز شكلا ومضمونا بعض القسمات الرئيسية فى روايتى « الطريق » و « الشحاذ » فإن هذا لا يعنى أن الطريق كان معلوماً لدى الفنان من قبل أن يبدأ المسير فيه ، وإنما تبدو لى هذه القصة القصيرة العظيمة مجرد تمهيد خطير ، كذلك التمهيد الكبير الذى قامت به « أولاد حارتنا » لروائى « اللص والكلاب » و « السمان والغريف » ، مجرد تمهيد نظرى لرحلة الواقع بكل كثافته ونسيجه الحى . . وهى لا تعدو كونها تمهيداً ، يقول على لسان المريض الأيمدى بعد أن تأكد من وجود زعلابى « نعم ، على أن أجد زعلابى » . وهى مهمة تختلف فى الكثير عن رسالة عرفة من أجل إعادة الحياة إلى الجبلابى ، أو هى على وجه الدقة أكثر تعقيداً . . ذلك أن الواقع أجاب على عرفة إجابة قاسية وعنيفة إذ ليست الأمور على هذا القدر من البساطة والتسطح ، ليست مسألة شقيق ميتافيزيقي أو عدالة اجتماعية مهذرة فحسب ، بل هى مسألة حياة إنسانية مكتملة الجوانب عبر عنها صابر تعبيراً موجزاً فى شعاره الثلاثى « الحرية والكرامة والسلام » . ولكن الطريق الذى سار فيه صابر لم يكن بهذا القدر من الإيجاز ، لقد كان غاية كثيفة من الأشواك أو بجزراً متلاطم الأمواج مليئاً بالصخور .

ولعل أهم حوار دار بين صابر وأمه قبل وفاتها هو ذلك السؤال الذى ابتدرها به حين باحت له بسر أبيه « وهل أضيع عمرى فى البحث عن شىء قبل التأكد من وجوده ؟ » فقد أجابته جواباً عميق الدلالة « ولكنك لن تتأكد من وجوده إلا بالبحث ، وهو خير على أى حال من بقائك بلا مال ولا عمل ولا أمل » . .

.. هي إذن نفس البداية الهامة في قصة « زعبلاوى » فالفنان لم يبدأ من حيث انتهت ، وإنما هو يكرر بدايتها في مستوى جديد هو المستوى الواقعى الصرف . والحق أن قدرة نجيب محفوظ الباهرة أنه استطاع في مرحلته - أو مراحلها - الجديدة أن يجعل من « المباشرة » فناً ، فما يظنه بعض النقاد رموزاً أسطورية أو حتى تاريخية هو الواقع بنفسه وقد تجرد من كل ما هو عرضى وطارئ وعابر ليبقى على كل ما هو جوهرى وأصيل . وتليس الواقع بالرمز وشابهة الرمز للواقع هي التي ورطت كثيراً من النقاد المخلصين في أحولة المعادلات غير العادلة بين الرواية ودلالاتها . فالحق أن رحلة صابر رحلة حقيقية لذلك الباحث عن الحرية والكرامة والسلام بافتقاده لهذه النجوم الثلاثة منذ توسدت أمه التراب ولم يبق في جيبه مال كثير يقيه شر العوز ، ولم يعد لديه من الأحباب والأصدقاء ما يتنى به شر الغدر . وهكذا أصبح الأمر لذلك المرتبط بأم غابت في ظلمة القبر ، وبأب غائب في الدنيا الواسعة ، أن يصبح قدره في هذا الوجود هو البحث عن الأب الذى لم يره وإن جاء صورة منه كما تدل على ذلك صورة الزفاف التي تجمعه بأمه وشهادة الزواج التي احتفظت بها طول العمر ، منذ ارتبطت به وهو بعد طالب صاحب عز وجاه إلى أن هجرته إلى واحد من طينتها فعادت إلى الحماة الدانية القطوف من حيث أنت . وهكذا قالت له « مستجد في كنفه الاحترام والكرامة وسيحرك من ذل الحاجة إلى أى مخلوق بما سيجئ لك من عمل غير البلطجة والجرمة ، فتظفر آخر الأمر بالسلام » وكأنها أرادت لابنها - قبل أن تلفظ آخر أنفاسها - مستقبلاً آخر غير الماضى الملوث بالدعارة الذى أودى بها إلى السجن فالقبر . وهكذا أيضاً ألنى نفسه وحيداً في هذه الرحلة العسيرة الفهم ، فأين هي الحقيقة وأين هو الحلم ؟ تسأل صابر وقد عزم على أن يخطو الخطوة الأولى « أملك الى ما تزال نبرتها تردد في أذنك قد ماتت ، وأبوك الميت يبعث في الحياة » . وأنت المفلس المطارد بماضى ملوث بالدعارة والجرمة تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام » . لقد أصبح مريض الشيخ زعبلاوى محدد المرض معروف الدواء ، ولكن معرفته بالدواء تزيد المرض التهاباً كلما اتسعت المسافة بينه وبين زعبلاوى ، بين صابر وسيد سيد الرحيمى . فن شيخ الحارة إلى قائمة المسجونين إلى قارئ الكف ، والنقود تقارب النقاد وهو بعد في الإسكندرية . وعتب على أمه في قبرها لحظات تذكر فيها أنها هي السبب ، خدعته طيلة العمر بقولها مات أبوك وهو في ريعان الشباب ، فهل



تدعته قبل أن تموت بقولها إنه حى ؟ وما العمل ؟ وأنت اليوم وحيد بلا أهل ولا أصدقاء كأنك جنس غريب . الوحدة الشقية والانهاء المحزن ، كلا وجه للنعاسة التى لا تنتهى . ويحزم أمره على السفر إلى القاهرة ، وفى فندق متواضع يلتقى بكريمة الزوجة النضرة لم خلیل أبو النجا صاحب الفندق الذى لن يتغير بعد الموت . وبمجرد أن يراها تراوده أنخيلة جنسية تتخللها أحلام بالعمور على أبيه ، بل هو يربط مباشرة بين فتاة الأنفوشى وعطفة القرشى وبين كريمة ؛ فإذا كانت هى المغامرة القديمة فالمحتمل أنه سيغتر على الأب الغائب ، وفى لحظة واحدة تجلت لمخيلته صورة أبيه والوجه الدافئ المغمم بالإثارة « قيمة ذلك تتضاعف — بالشهوة المغرية فى فترات الراحة من البحث — للوحيد الذى لا أهل ولا صاحب له . وعند ما تجيء المعجزة ستقول له « أنا صابر ، صابر سيد سيد الرحيمى » . ولا يحتاج القارئ لأدب نجيب محفوظ الجليل إلى ذكاء حاد ليكتشف دلالة الأسماء التى يخلعها على شخصياته . فالصبر من نصيب المريض بالبحث عن أبيه ، والسيادة والرحمة من نصيب هذا الأب الغريب . والفنان يؤكد على معانيه بالإلحاح والتكرار القريبين من الإفصاح والمباشرة . حتى وهو يقدم لنا شخصية « كريمة » التى تقوم بدور بالغ التعقيد فى الرواية قارب فى وصفها بينها وبين الأم وكأنه يوغل فى مطاردة التصور التقليدى لموت الأم الذى لاحقه عند القبر وهم — أولئك المتربصون به — يوسدونها القهقهة المظلمة . فالحق أن أم صابر فى رواية الطريق لم تمت بموت بسيمة عمران ، وإنما حياتها قد امتلئت فى شخصية كريمة . والرواية مليئة بالشواهد التى تجعل منها وجهين لعملة واحدة . ويستلزم نجيب محفوظ نفس اللعبة الفنية مع « إلهام » الشخصية الثانية فى حياة صابر بعد سفره إلى القاهرة . لقد تعرف عليها وهو يعلن عن أبيه فى جريدة « أبو الهول » فزاد انتعاشاً بإشعاعاتها التى ترفعه إلى مستوى غير مألوف فى علاقاته مع الناس ، وسحراها لا يستقر بموضع بالذات ، شائع كضوء القمر « وبه جانب مجهول تتعلق به الآمال كاستقرار أبيه » . ولا تلبث شخصية إلهام أن تنتصب أمامنا كامتداد « حاصر » للأب الغائب ، صفاتها أقرب ما تكون إلى صفاته وهى فى الحلم ابنته ، وهى أخيراً تسلك مع صابر ذلك الطريق الذى يجهد نفسه فى العثور عليه نحو الحرية والكرامة والسلام . ولو صح هذا التصور الذى أراه لهاتين

الشخصيتين الهامتين في الرواية كريمة وإلهام ، فإن الفنان يكون قد أنجز بعض ما تبقى في قصة زعبلاوي حين حضر الشيخ وكان المريض نائماً.. فلإلهام في تصويرى كانت هى « سيد سيد الرحيمى » في لحظة حضور وتجسد خفيت عن عين صابر الغائبة عن الوعى بين أحضان كريمة ، أو بين أحضان أمه .. فالحق أنه لم ينفصل عن أمه بموتها بل امتد اتصاله بها عن طريق ارتباطه بكريمة . على هذا النحو يبدو لى البناء الروائى فى الطريق ، أن هناك طريقاً ممتداً من بسيمة عمران إلى كريمة ، وطريقاً آخر يمتد من إلهام إلى سيد سيد الرحيمى . . وأن مأساة صابر الحقيقية هى أن أباه كان أقرب إليه من جبل الوريد، ولكنه لم يستطع أن يراه لأنه كان محاصراً بين دياجير الظلام سواء فى أحضان أمه أو فى أحضان كريمة . إن بصيرته لم تستطع أن تخترق الحجب الكثيفة من « المتعة والحريمة » التى هيأتها له المرأتان ، ليرى الحرية والكرامة والسلام ماثلة له شاخصة إليه فى عيني إلهام وعيها القواح بالراحة وهدهو النفس . أى أن مأساة صابر تبدأ منذ تجملت قلدما فى تلك الدائرة الجهنمية ، فأصبح لا يرى شيئاً آخر إلا من موقع هاتين القدمين الجاهلتين ، وهكذا أمست كافة التصورات التقليدية عن معنى الطريق فى حياته عجزاً فادحاً عن الخطو خطوة واحدة إلى الأمام . لقد ظن أنه يتقدم وهو يتلقى هذه المكاملة التليفونية أو تلك من أشخاص كثيرين يدعون سيد سيد الرحيمى . ولكنه فى الواقع كان يمسك سماعة التليفون بيد وكريمة باليد الأخرى ، فاستحال عليه الاتصال الحقيقى بأبيه الذى سخر منه فى الحلم ومزق كل ما يربطه به وسخر منه فى التليفون قاتلاً له « يا حمار » وسخر منه وهو يترق بعربته القارعة . وسخر منه أولاً وأخيراً لما كان فى الإسكندرية ستة أيام، كان صابر غارقاً إلى أذنيه فى البحث عنه . ولكن ماذا يجدى البحث والعين لا ترى ؟ وماذا يجدى البحث عن صورة ثابتة فى الخيلة باتت لقمتها أبعد ما تكون عن الصورة الأصلية وأحوج ما تكون إلى إعادة الخلق والاكتشاف ؟ وأزمة صابر بين التصور التقليدى للطريق وبين الطريق الحقيقى الذى يمكن أن يراه كل إنسان لو خلع عن بصره غشاوة الجحود هى محور الصراع الدرامى فى الرواية . والرؤية الجاهلة على الماضى هى التى ربطت أحياناً بين كريمة وأبيه ، فطالما قال لنفسه : « إذا كانت هى فتاة الإسكندرية فقد يعنى هذا أننى سأوفق فى البحث » أى أن الظن قد خطلجه بأنه ربما كانت كريمة هى الطريق إلى

الحرية والكرامة والسلام ، فيما لو كانت شيئاً لتلك الظلمة الشبيهة في عطلة القرص . وعلى طول الرواية لا يتبين صابر — ولا تتبين معه — ما إذا كانت جريمة هي فتاة الإسكندرية أم لا ، ولكننا نراها وقد تحولت إلى جدار عال يحول بينه وبين البحث عن أبيه ، هذا الأب الذى لا يحتاج إليه حباً في الحرية والكرامة والسلام فحسب وإنما خوفاً من الردى في الجريمة . لقد ترك الإسكندرية بكل ماضيه الملوث بالدعارة والجريمة ، تركها عمنياً النفس ألا تكون القوادة أو البلطجة من نصيبه . وطوال عملية البحث كان يتعذب عذاباً مضمناً ، ولكنه لم يوشك على الهلاك إلا حين أضرع الكف عن البحث والفرغ لجريمة « وإذا قرر يوماً الكف عن البحث فسوف يتدفع في طريق أكثر كثور أعمى » . وبين البحث والكف عنه عانى صابر أهوالاً دونها الجحيم ، ففي النصف الثانى من الليل ينسى كل شيء ولكن ما أن ينبجج الصبح حتى تنزع نفسه شوقاً وحناناً إلى إلهام . وفي محضرها ترتفع به مشاعره إلى آفاق عليان الصفاء « ولكن رغبته في جريمة لا تموت ، تغفو إلى حين ولكن لا تموت . جاذبية إلهام لا تخمد ، ولكن سيطرة الأخرى لا مهرب منها كالتقصاء . ولشدة وطأة هذه السيطرة يمتقها أحياناً بقلر ما يعشقها ، وكم نادى باطنه إلهام لكى تنفذه ولكنه نداء اليأس . وشد ما يهرب من هذا السؤال المزعج : من تخار إذا خيرت ؟ ولكنه يدأب على جسمه كعمل كامن . وأحياناً يمقت الليل وهو ينتظر كالأسير . وإلهام سماء صافية يجرى تحتها الأمان وجريمة سماء ملبدة بالغيوم تنلر بالردع والبرق والمطر ، ولكنها أيضاً سماء الإسكندرية المحبوبة » . بل لأنها سماء الإسكندرية المحبوبة ، فهو يكتوى بنيران جحيمها الذى لا نهاية له . فالحق أن جريمة هي الواقع الجاثم ، هي الظلام والدمار والسجن وبسيسة عمران والموت . أما إلهام فهي كاسمها ورسمها ذلك الحلم العظيم الذى يلزم التوقيت الزمنى للواقع البغيض ، ولكنه يحتاج إلى بصيرة قادرة على اختراق الحجب الكثيفة ، هي الطريق المؤدى إلى الحرية والكرامة والسلام ، وهى أقرب إليه من جبل الوريد ، ولكن دونها أهوال الماضى المظلم بوجهه البشع على الحاضر ، ودونها الرؤية الجلملة على هذا الماضى المظلم . ولقد أثبتت إلهام أنها بعيدة عن المثال بالرغم من كل شيء ، عصية عن الإلهام بها في جرعة واحدة كما هو الحال في جريمة التى يهصرها بين ذراعيه ويمتص شهورها دفعة واحدة . إلهام كالضوء يصعب الإمساك بأشعته ، وجريمة كشريحة اللحم

المشاهدة مهما كبرت تغرى القم بالقضم والمعلقة بالمضم . وفي لحظات نادرة يجئ إلى صابر أنه لم يجئ إلى القاهرة للبحث عن سيد سيد الرحيمى ، وإنما لكى يجد إلهام « أحياناً نجري وراء غاية معينة ثم نعث في الطريق على شيء ما نلبث أن نؤمن بأنه الغاية الحقيقية » تلك وضعة برقت في الذهن للحظة واحدة كاد فيها أن يضع يده على الوجه الحقيقى لإلهام ، فهى بالفعل ليست إلا الوجه الغائب لأبيه المجهول . ولكنه سرعان ما يتراجع بمجرد أن يتذكر كريمة ، إنه يتعذب بها وبدونها ، يتعذب معها لأن جانباً فيه يتوق إلى إلهام ، ويتعذب مع إلهام لأن جانباً فيه يتوق إلى كريمة « والتوحيد بينهما أمنية لا يجرؤ على تمنئها » . ولم تكن المشكلة قط هى القدرة على الجمع بينهما كالجمع بين الواقع والحلم ، وإنما كانت على وجه التحديد هى استبدال إحدهما بالآخرى . وهو في إحدى اللحظات النادرة التى كاد أن يضع فيها يده على وجه إلهام الحقيقى قال لها : « أعترف لك بأننى لا أجد لحياتى معنى إلا عند اللقاء » . ولكنه عجز تماماً عن الارتفاع إلى « مسئولية حبا » بالرغم من كل ما قدمته إليه من إمكانيات العمل والزواج لأنها إمكانيات تقع في دائرة الحلم ، مسيرة التحقيق وسط الظلام الملمم الذى يعيش فيه بين أحضان كريمة وخطوطها : قتل الرجل العجوز والزواج منها . وهكذا تصبح كريمة هى « الأمل الوحيد » الباقى له ، ولو كان منصفاً لقال إنها الواقع الوحيد الذى يملكه . أما إلهام فلأنها « خرافة كالرحيمى » . وفي اللحظة التى يرفض صابر فيها أن يمسك بساعة التليفون لما تأكد أن صوت إلهام لا يزال قادراً على النداء ، فى هذه اللحظة التى رفض فيها الطريق الحقيقى الوحيد إلى سيد سيد الرحيمى ، فإنه قد أعلن فى نفس الوقت قبوله للطريق الذى أتى منه وانتهى إليه ، الحلقة المفرغة والدائرة الجهنمية التى بدأتها بسمية عمران وختمتها كريمة . . ومن ثم كان لا بد من أن يقتل عم خليل أبو النجا « وأملك هى القاتل الحقيقى » . وكم حاول التخلص من الجريمة بالاعتراف بها لإلهام . ولكن السلسلة الدامية كانت قد انفتحت حول عنقه بإحكام بالغ . تظن إلهام أن « العمل » هو الذى يحل مشكلته ، ولا ترى أن ما تظنه « مشكلة عابرة » قد أصبح جريمة مستعصية الحل . ولا بديل للجريمة — بعيداً عن إلهام — إلا أن يصبح كهذا الشحاذ الذى يسمع مديحه النبوى طول الوقت « كان فى شبابه فتوة داعراً . . ثم فقد كل شيء من قوة ومال وبصر فتسول » . هذا الشحاذ الذى

يقوم في الرواية بدور المرأة المتقلبة غير القابلة للكسر. وعند ما يصبح اليأس هو ما لنا الوحيد نفتح العين على آخرها ، فعلى حافة الهوة تهرأ أقدامنا ونستيقظ لحظة قبل الانهيار العظيم . حينئذ يتبدى لنا كل شيء على حقيقته ولكن كالرؤيا بعد فوات الأوان . هكنا يصرخ صابر بعد أن عرف حقيقة إلهام « إذن رد الحياة إلى عم خليل واستيقظ من الكابوس » ، « ها هو الحب والحرية والكرامة والسلام فأين أنت ! ولماذا لم تقع المعجزة قبل الجريمة » . وهل في الأمر معجزة يا صابر ، أم أن العين الضرية — بكل بساطة — لا ترى شيئاً وإن كان قرب بناتها ؟ لا يتساءل الفنان هكنا ، ولكنه يورد آهات صابر : إلهام لست إلا عذاباً ، لست إلا سوطاً للتخدير والتعذيب . ولكن هذه الآهات لا تبذل من واقع الأمر شيئاً ، حتى بعد اكتشافه لحقيقة إلهام ، فهي حين تتصل به تطلب إليه اللقاء من أجل الأب « الذي جثت للبحث عنه » لا يعبرها التفاتاً ، فإذا ألحت واقترحت بأن تجيء هي إليه قال بضيق لا يخلو من حدة « كلا » . وتتجلى الرؤيا كلها في عيني صابر وهو وحيد في الزنزاة ، تماماً كموقف ميرسول في نهاية « الغريب » ، هذا مع القسيس وذاك مع محاميه . ويوجز صابر طريقه بإيجاز عميق الدلالة فيقول للمحامي الذي أرسلت به إليه إلهام فذرف عليها « النعمة الثانية » في عمره كله « الحكاية كلها كالحلم ، جثت من الإسكتلرية للبحث عن أبي فوقعت أحداث غريبة نسيت فيها معنى الأصلية حتى وجدت نفسي أنخيراً في السجن » . وهل خرجت من السجن أبداً أيها البطل التراجيدي العظيم ؟ يستكمل صابر خيبته الدامية قائلاً « والآن أكاد أن أنسى كل شيء إلا المهمة الأصلية التي جثت من أجلها » بعد فوات الأوان ، للأسف ! والمحامي كالملايين الزاهدة في التفلسف ، ولكنها تتفلسف رغم أنها فيروى أنه لا جدوى من التفكير في هذا الآن ، ولكنه يعد بالإشارة إليها في المرافعة « باعتبارها أول جناية كتبت عليك قبل أن تولد » ، و « لن تجنى من الاهتمام بأبيك الآن إلا التعب الضائع فإن مجيئه أو عدمه سواء في موقفك الأخير » . وكالغريب في قصة كاسي يهتف المحكوم عليه بالإعدام بأن اليأس لن يصيبه « إلا إذا وقع اليأس » . وكما أن المشهد الأخير في قصة « الغريب » يكشف أعماق البطل كشفاً نهائياً ويبلور رؤيا الفنان بلورة نهائية ، ف كذلك المشهد الأخير في قصة « الطريق » بالرغم من اختلاف جريمة القتل في قصة الكاتب الفرنسي عنها في قصة كاتبنا المصري اختلافاً في

المقدمات لا يفضى إلى اختلاف مشابه في النتائج . يقول ميرسول في خاتمة « الغريب » :  
 « لم أكن أجهل أن الموت في سن الثلاثين أو في سن السبعين لا يهم كثيراً ، إنه في كلتا الحالتين سيعيش بطبيعة الحال رجال آخرون ونساء أخريات ، وسيستمر الحال على هذا المنوال آلاف السنين ، ولم يكن هناك شيء أكثر من ذلك وضوحاً بأى حال ، والشيء المؤكد هو أنني أنا الذى سأموت ، سواء الآن أو بعد عشرين سنة »  
 وينفعل أخيراً في وجه الكاهن قاتلاً « لم يعد أمامى سوى وقت قليل لا أريد أن أضيعه مع الله » . وعن صابر تحدث ضمير الغائب « أين الله حقاً ؟ هو عرف اسم الله ، ولكنه لم يشغل باله قط . ولم تشله إلى الدين علاقة تذكر . ولا شهد النبي دانيال ممارسة عادة دينية واحدة ، فهو يعيش في عصر ما قبل الدين » .  
 ويختم بطل الطريق مأساته بالتقى ألا يكون هذا الأب حياً كما يقول على برهان فقد ضاعت الحرية والكرامة والسلام « ولم يبق إلا حبل المشقة » . ولكنه في أعماقه تأكد له وجوده ، ذلك الذى لا عمل له إلا الحب — تماماً كزعلابو — وقد أهلى صاحبه كتاباً عن الشباب الدائم ، فياله من كتاب يحتاج إليه ابنه المحكوم عليه بالإعدام . وإن كان « الاتصال به إن لم يكن مستحيلاً فهو يستلزم وقتاً لن يتسع لك » وتستسلم الكلمات على شفتى صابر بلا مبالاة ولمرة الأخيرة « فليكن ما يكون » .

وتنتهى رواية « الطريق » لتبدأ من جديد في داخلنا ، فالحق أن مثل هذه الأعمال لا يكتب نهاياتها الكتاب ، لأنها بمجرد أن تتسرب إلى أعماقنا الخفية تشق لنفسها أشخاديد غائرة في الوجدان يصعب على أى كاتب مهما أوتي من المقدرة أن يتنبأ إلى أين تنتهى .

ولعل الشكل في رواية « الطريق » هو المدخل الوحيد إلى سرها المفلز ، وليس في ميسورنا أن نصنع العكس فنبحث عن مضمونها أولاً حتى نفسر شكلها . والذين أقدموا على البحث عن السر قبل أى شيء آخر بذلوا جهوداً مضنية تقرب ثمارها في القليل أو الكثير من جوهر العمل التقى ، ولكنها في معظم الأحوال لم تصب موضع القلب من هذا العمل الخطير . ولقد تورط كثير من النقاد في أحجولة صابر نفسها ، في الرؤية التقليدية لمعنى الطريق ، وراحوا يلتمسون للرواية هذا التأويل أو ذاك بعيداً عن أقرب الطرق إليها ، وإليهم . بعضهم رأى فيها رحلة

ميتافيزيقية خالصة كهذا الرأى القائل بأن الطريق « هو بحث الإنسان الدائب عن الله أو عن أيه الذى فى السموات كما تسميه بعض الأديان، وهذا القدر الذى يسوقه سوقاً إلى المشتقة هو قدر موته المعلق فى رقبته منذ أن خرج إلى الوجود<sup>(١)</sup> »؛ والرأى القائل بأن الطريق هو ملحمة الروح المصرية التى تتجسد فى إيزيس باسم بسيمة عمران وفى أوزوريس باسم الرحيمى وفى حوريس باسم صابر<sup>(٢)</sup>. والحق أن رواية الطريق ابتداء من اسمها وانتهاء بالوجه الغائب الحاضر لسيد الرحيمى مروراً بالأحداث التى رافقت صابر فى خطى بحثه العقيم تكاد توحي بأنها رحلة ميتافيزيقية . ولكن هذا الإيحاء فيما أنصهر يعطى أئمن عطايه فيما لو ألحقنا هذه السيات الميتافيزيقية بالشكل دون المضمون . والبعض الآخر يرى أنها رحلة واقعية خالصة كهذا الرأى القائل بأن السيد الرحيمى هو جمال الدين الأفغانى وأن عم خليل أبو النجا هو الرأس مالية وأن محمد الساوى هو البيروقراطية وأن على سريقتوس هو الشعب وأن الزوج الأول لكرمة هو الاستعمار<sup>(٣)</sup> . والرأى القائل بأن الأب المفقود هو الشاب الثورى فى الجلمعات إبان السنوات الأولى من الثلاثينات<sup>(٤)</sup> أو أن أزمة صابر هى أزمة الصراع بين الروح والجسد، وأن الأب الضائع فى جو الرواية يشير إلى فقدان العقيدة « فالبطل رمز للإنسان الذى يبحث عن عقيدة شاملة تملأ حياته وتعيد إليه إيمانه وتنسقه النفس<sup>(٥)</sup> »، وكاد هذا الرأى أن يحس وترأ حقيقياً فى الأزمة كلها لولا أنه استطرد - أو استترك - بأن « الأب الذى يبحث عنه البطل هو الله » ، ولعل الخطأ القائل فى هذه « التأويلات » جميعها أنها تأويلات وفروض تعتمد الرؤية التقليدية فى البحث ، ربما كانت الرواية تقدم نفسها بصورة أيسر من ذلك بكثير ، وأردت القول « أقرب » من ذلك بكثير . فلقد خاض هؤلاء النقاد المخلصون بحاراً صعبة لاكتشاف لؤلؤ لم تنزلق من أيديهم لحظة واحدة لو أنهم فكروا قبضتهم عنها . ومن حيث أرادت هذه التأويلات أن تشر على الصعب والبعيد المنال ، جاءت نتائج

(١) راجع « الثورة والأدب » لـ دكتور لويس عوض - الطبعة الأولى ٦٧ - دار الكتاب العربى - ١٣١ .

(٢) راجع مقال توفيق حنا عن الرواية بمجلة « القصة » عدد ١٢ سنة ١٩٦٤ .

(٣) راجع مقال فؤاد دواره - « المجلة » عدد يوليو ١٩٦٤ .

(٤) راجع مقال صبرى حافظ - بالأداب يونيو ١٩٦٤ .

(٥) راجع كتاب « أدباء معاصرون » لـ رجاء النقاش - الطبعة الأولى مكتبة الأنجلو ١٩٦٨ - ص ١٩٨ .

الإرهاق المضمنى الذى كابدوه فى مشقة حقيقة ومعاناة صادقة أبعد قليلاً أو كثيراً عن الأبعاد المركبة للرواية، فهى لاتخرج عندهم جميعاً - واقعيين وميتافيزيقيين - عن أحد احتمالين : الدلالة السياسية أو الدلالة الروحية . ولو أن الكاتب قصد فعلاً إلى هذه أو تلك من الدلالات السياسية أو الروحية وحدها لما احتاج إلى هذا البناء المركب غاية التركيب ، بل لأصبح هذا البناء عبئاً ثقيلاً يحسب عليه لا له . وهذا لا ينشئ مطلقاً أن ثمة أفكاراً سياسية تناثرت هنا وهناك ، وأن ثمة أفكاراً ميتافيزيقية كذلك ، ولكنى أعتقد أن الرواية أعقد من أن تنفرد بها هذه الثيمة أو تلك ، كما أنها أعقد من أن تضم الثيمتين جمعاً آلياً يقترب من الرداء النظرى فى « أولاد حارتنا » أو « زعبلاوى » . فإلجلاوى هناك قد اكتفى بمباركة عرفة وأصبح عرفة مطالباً بإعادة الحياة إليه ، وزعبلاوى اكتفى برش المياه المباركة على مريضه وتركه يغط فى نوم عميق . ولا يمكن لصابر وطريقه أن يكونا تكررأ لهذا أو ذاك . . فسيد سيد الرحيمى هو الحى الغائب لا يحتاج إلى بعث عرفة ، وإنما صابر يحتاج إليه على نحو مختلف عن حاجة مريض زعبلاوى الذى نال على يديه قطرات من المياه الصافية .

ولست أزعم هنا أنى أقدم تفسيراً جديداً أو مغايراً لما سبق ، لأن المنهج « التفسيري » فى النقد ينهار من أساسه أمام هذه الأبنية الجديدة فى أدب نجيب محفوظ ، وهى أبنية مركبة فى أمس الحاجة إلى التحليل والمقارنة أكثر من حاجتها إلى التعليل والتأويل . لذلك قلت إن الشكلى فى « الطريق » هو المدخل السليم إلى مضمونها ، واضماً فى الاعتبار أن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون لا تتيح الأولوية لأيهما على الآخر . وإنما يقترب نجيب محفوظ من فرانز كافكا فى استلهامه قالباً تعبيرياً موازياً - لا مفارقاً - لاحتواء الفكرى . ومن ثم يصبح « تحليل » هذا القالب التصيرى إلى عناصره الأولية بمثابة التعرف المباشر على الخامات الفكرية الماثلة له . فحين يبدأ مؤلف « المسخ » قصته بهذه الصورة التى وجد جريغور سامسا نفسه عليها ذات صباح « وقد تحول إلى حشرة ضخمة » فإنه فى واقع الأمر لا يرمز بهذه الصورة إلى شيء خارجها ، وإنما هو يقصدها قصداً مباشراً بدلاً من اللجوء إلى الاستعارة والتشبيه والمجاز . لقد كان من قبيل « التعميد المبتذل » أن يشبه الفنان شخصية ما من شخصياته بأنها « حشرة » ، فما كان من كافكا إلا أن ألغى حواجز



التفاق الاجتماعي ومزق الاتفاق غير المكتوب بين الكاتب وقارئه وجعل من إنسانه حشرة بالفعل ما دام يراه هكذا بدلاً من الاعتذار عن هذه الحقيقة الصارخة بإقامة جدار من التشبيهات المجازية المستعارة . وهو أن يصبح جريشورى سامسا « حشرة ضخمة » في ذلك اليوم الغريب تبدأ الأحداث مسيرتها « المنطقية » بدءاً من هذه النقطة « غير المنطقية » في ظن الكثرة الغالبة . ومن هنا يكشف الفنان زيف الحياة التي نحياها ولا معقوليتها في آن واحد . ولا يصل نجيب محفوظ بعمله الفني إلى هذا الحد من البساطة المألوفة في أدب كافكا ، وإنما هو يحاكيه في « تركيب » بنائه الروائي من أكثر المواد بساطة ومباشرة . . بحيث تكتسب هذه المواد في تركيبها النهائي منطقها الخاص الذي قد يختلف مع المنطق العام الشائع ، بأنه أكثر صراحة بل وصراحة . ويتعبّر أدق ، يتحول المنطق إلى أداة من أدوات الكشف والنفاذ إلى الحقائق ، بدلاً من إسكائها قدرماً يتفق عليه الجميع اتفاقاً غير مكتوب من الاتساق الكاذب والتكامل المفتعل . وكما أن كافة التأويلات الميتافيزيقية والسياسية في فهم « الطريق » وغيرها من أدب المرحلة الجديدة لنجيب محفوظ لم تثر ثمارها المرجوة . ذلك أن هذه الأعمال — لكافكا ونجيب محفوظ — على الرغم من الاختلاف العميق والجوهري بين الكاتبين تتناول إحدى اللحظات « الحضرية » في التاريخ ، وليست الميتافيزيقا أو السياسة إلا غطاء خارجياً لا بد من كشفه حتى يمكن اكتشاف ما هو أعمق ، أو ما استتر تحت الغطاء الذهني .

على ذلك يمكن القول بأن الأعوام الثلاثين التي تسبق رحلة صابر ، وتشكل ماضيه الموثق بالدعارة والحرمة ، ليست هي الخطيئة الأولى أو الخطيئة الأصلية كما يذهب النقاد الميتافيزيقيون ، كما أنها ليست الفترة الزمنية السابقة على تاريخ كتابة الفنان للرواية حتى يشطح النقاد الواقعيون في خيالاتهم إلى الثلاثينات من هذا القرن في تاريخ مصر الحديث . . وإنما يمكن لهذه السنوات الثلاثين أن تكون مجرد رقم يزود معناه ، فهو المبرر الفني لأن يكون صابر شاباً في عصرنا ، ولكن مقارنته بسن الرجبى تعادل ألف سنة عاشها حضارتنا المتخلفة . واللعبة الفنية التي أجادها الكاتب في تجسيد الجبل الذي مضت عليه القرون وهو بعد حي يرزق ، يكررها في مستوى جليد يجعل من الرجبى جواباً في الأرض طولاً وعرضاً شرقاً

المتسى

وغرباً.. فإذا كان الجبلوى تبسيطاً ميتافيزيقياً خالصاً لفكرة المطلق الذى لا يموت ، فإن الرحيبى تركيب حضارى معقد لما بلغته الإنسانية من تقدم يتناقض مع تخلف أبنائها فى مكان من الأرض هو مكاننا ، وفى زمان ما من التاريخ هو زماننا. وهكذا يصبح للطريق وجهان مترابطان: فصابر هو « الإنسان المعاصر » حقاً ولكن فى « مصر المعاصرة » أيضاً وعلى وجه التحديد . وهو ابن « الرحيبى » حقاً ، ولكن للرحيبى أبناء آخرون فى مختلف بقاع الدنيا . وإذا كان الرحيبى هو الوعد المتجدد بالحرية والكرامة والسلام ، لا بالمعنى المتصوف للتحرر أو السلام ، فالكرامة بينهما همزة وصل شديدة الوضوح فى إيماءتها للمعنى الحقيقى ، فإن صابر - وإن كان ابنه - إلا أنه الشاهد التراجيدى على ضيعة الوعد العظيم فى أرضنا وزماننا . وليست الرحلة التى قطعها صابر وانتهت بالحرمة إلا برهاناً دموياً على « وجود » الحرية والكرامة والسلام و« غيابها » فى آن واحد : وجودها فى ذروة ما وصلت إليه الحضارة من تألق ، وغيابها بما آلت إليه حضارتنا من تخلف وانحطاط . فلا ريب أن أزمة صابر على وجه اليقين كامنة فى الفجوة التى لا سبيل إلى ردمها - كما أوضحت أحداث الرواية - بين الانتماء إلى الماضى الملوث بالدعارة والجريمة ، والانتماء إلى المستقبل المزدان بالحرية والكرامة والسلام ، أو فى عبارة مختصرة بين الحلم والواقع . فالحق - مرة ثانية - أن الفنان فى تجسيده للطريق المفضى إلى الجريمة قد جسّد فى نفس الوقت الطريق المفضى إلى الحرية . ولكن أزمة المتسمى التى اقتصرت فيما مضى على خداع رؤوف علوان لسعيد مهران ، واقتصرت على خداع الماضى لعيسى الدباغ حتى إنه لم يتراخ فى الجرى مسرعاً خلف الشاب الطويل الأسمر المسك بيسراه وردة حمراء .. هذه الأزمة لم تكن إلا فى نقطة البداية ، لأن المتسمى وقد ترك تمثال سعد زغلول واتجه فى طريق المبتسم أبداً لم يكن يدرى أنه لا يزال عند نقطة البداية . حتى مريض زعبلوى فقد تأكد من وجوده وحزم أمره على البحث عنه . ومن هنا بدأت الرحلة المريبة التى خاض صابر أهوالها بكل ما يحمل اسمه من القدرة على تحمل الألم المر . خاض رحلته وهو يحمل بين جنبه « كمال عبد الجواد » و « عرفة » و « سعيد مهران » و « عيسى الدباغ » ، يحملهم مجتمعين لا فرادى فنلمح بين ضلوعه نبضة هذا وخفقة ذاك ، فى قلبه شريان يصب ووريد يمتص ، والدماء تمزج ببعضها امتزاجاً يصعب معه للعين المجردة أن تفصل

بين كرة الدم البيضاء عن الكرة الحمراء .. ولكن صابر يحويهم جميعاً ويتجاوزهم إلى الوراء خطوة أبعد ما تكون عن خيانة رؤوف علوان وأبعد ما تكون عن الحزب المنهار على رأس عيسى وتمثاله العتيد ، خطوة إلى جذورنا العميقة الغائرة في الروح والوجدان والكيان المصرى بأكمله ، تمثل حقاً في أنظمة اجتماعية تارة وفي دروسات دينية تارة أخرى ، ولكنها هي نفسها أعمق غوراً من كل هלוسة ونظام ، إنها حضارتنا التي تمزقت أوصالها وانحطت ، فتخلفنا عن ركب الإنسانية المتقدم بثبات السنين .

هذا هو الكشف الأول لنجيب محفوظ في رحلته الجديدة ، وهو الكشف الذي أسميه « بالبحث عن الجذور » في القسم الأول من الرواية . وهو البحث الذي بدأته بسيمة عمران في اللحظات السابقة على موتها ، وأتمته كريمة إبان الفترة الأخيرة السابقة على موتها هي الأخرى ، فالموت هو الخلاصة المؤكدة للماضي والحاضر معاً لأنهما وجهان لزمان واحد لم يصبه التغير الحقيقي . ومن هنا قلت إن كريمة هي بسيمة عمران ، وإن صابر لم يفصل عن أمه لحظة واحدة طيلة الرواية ، وإن موت الأخيرة هو تأكيد لموت الأول ، وإن تمت النهاية على يدى الابن الضائع . فلا شك أن صابر - وليس الأب الغائب - هو الشخصية الضائعة في « الطريق » . وضياعا لا يقرب في كثير أو قليل من ضياع « محبوب عبد الدائم » في القاهرة الجديدة ، ذلك الضياع الاجتماعي المحتمل . وإنما هو ضياع يقرب قليلا من كمال عبد الجواد ويقرب أكثر من معيد مهران حتى إذا وصل صابر كان نموذجاً لضياع المنتمى إلى الماضي حقاً ، ولكنه منتم إلى المستقبل فعلا مع فرق واحد خطير: هو أن الانتماء إلى الماضي أكثر واقعية وتجزراً من الانتماء إلى المستقبل ، للدرجة التي تفرق بها بين الواقع والحلم . وهذا هو الكشف الثاني لنجيب محفوظ في رحلته الجديدة : « البحث عن مخرج » ولا أقول البحث عن نظرية كتلك المحاولة التي أقدم عليها يوسف إدريس في « القرافير » . فالحق أن رحلة صابر كانت في جوهرها بحثاً جسوراً متواصلاً عن مخرج لهذا المنتمى الذي يكاد يضيع في ظل حضارة متخلفة خاوية من الحرية والكرامة والسلام . ويصل نجيب محفوظ إلى ما يشبه النتيجة التي وصل إليها يوسف إدريس ، فإذا كان القرفور قد ظل قرفوراً بحكم قوانين الطبيعة ، فإن صابر قد فقد صبره وارتكب الجريمة بحكم قوانين الحضارة . وإذا كان الناقد فيليب راف يصف قصة « المسخ » بأنها تجسيد لإحساس

امريئ جثم الوجود على أنفاسه وليس أمامه إلا الانتهاء إلى هذا الوجود<sup>(١)</sup> فإنه من الممكن تطبيق نفس القول على قصة « الطريق » إذا وضعنا كلمة « الواقع » بدلا من الوجود حتى لا يتسرب الوصف من بين أصابعنا إلى متاهات غيبية . على أن فرقا جوهريا يظل قائما بين « الحكم الحضارى » على صابر بالموت ، والقدر الطبيعى عند يوسف لإدريس أو القدر الميتافيزيقي عند كافكا . فالحكم الحضارى ليس مطلقاً من المطلقات خارج الزمان والمكان ، وإنما هو قضية نسبية يتحمل جانباً هاماً في مسئوليتها صابر نفسه لأنه شارك برؤيته التقليدية في اختفاء الطريق الصحيح من حياته ، وماذا تستطيع العين المجردة أن ترى إذا كانت البصيرة الداخلية قد أصابها الماء ؟ إنها حينئذ تتحول إلى عين زجاجية تحول دون تشويه الوجه الظاهري ، ولكن يستحيل عليها أن تمنع آلاف التمزقات التى تصيب صاحبها إذا مضى في طريقه وحيداً ، كصابر . أما الجانب الآخر من المشولية فإنه يقع على عاتق الأعوام الثلاثين التى تمثلها أم صابر وكريمة وما يربط بهما من الظلام والدمار والدعارة والجريمة ، فهم ليسوا أعواماً ثلاثين إن قسنا الزمن بعمر صابر وعمر الرحيى ، وإنما هو « مجرد رقم » يعنى هذا الزكام الزمنى الهائل الذى يفصل بين واقعنا الذى يملوه الى نخر فيها السوس وأمست ياباً ، وبين مستقبلنا الضبابى الغائم الذى انفصل عنه بجبل المشتقة إذا سار الزمن بهذا المعدل الرهيب الذى يوسع الهوة بين صابر وأبيه حتى لا يبقى ثمة وقت يسمح له بقراءة كتابه عن الحياة مائة عام .

وصابر هنا في تمرقه الأليم بين الحاضر والماضى والمستقبل ، هو بطل تراجيدى متكامل السمات التراجيدية ، هو امتداد حتى لكمال عبد الجواد في مرحلة أكثر تعقيداً . وإذا اعتبرنا كمال تجسيدا لأزمة جيل لا لأزمة فرد ، فنحن حقاً أن نعتبر أزمة صابر تجسيدا لأزمة أمة بأسرها وحضارة بكاملها ، لا أزمة فرد . وحقاً نجيب محفوظ يدين الطرق الفردية إلى الخلاص كما هو الحال مع سعيد مهران ، ولكن صابر في « الطريق » لا يمثل طريقاً فردياً وإن تجسدت في شخصه الفرد كافة العناصر الحضارية الشائخة — رغم شبابه — والمؤدية إلى الانهيار . . والحضارة — من أحد

(١) راجع مقالة « مقالة إلى كافكا » ترجمة ماهر البطولة البطولى — مجلة القصة — العدد ١٢

وجوها - ليست إلا التقاليد المادية والمعنوية الممتدة من الماضي لإثارة الحاضر أو لإظلامه . ويبدو أن ألف عام من الانحطاط والتخلف قد مزقت الأوصال بين ذرى نهضتنا الحضارية القديمة وبين ماوصل إليه الركب الحضارى المعاصر من تقدم. كما يبدو أن الصحوة المفاجئة التى صعدت منها أواخر القرن الماضى لم تستطع - فى ظل الحضارة القاهرة لإنساننا - أن تكون صحوة عميقة وشاملة . فليس ماضينا مجرد تمثال لسعد زغلول يتعين على عيسى الدباغ أن يترك مكانه تحته ليتابع الخطى الخشنة للشاب العجيب ، وإنما هو ماض يطارده أبنائنا كنت تحت التمثال أو بعيداً منه لأن ارتباطك به أعمق من ارتباط عيسى بحزب الأغلبية وإنما هو فى مستوى ارتباط صابر بأمه وكريمة فى وقت واحد . وإذا كانت بسمية عمران قد قتلت عم خليل أبو النجا - فى رأى صابر - فإن صابر قتل أمه ولم يقتل كريمة فى رأينا . وهكذا يختلف الأمر اختلافاً عميقاً بين موقف نجيب محفوظ من « الأب » وبين موقف كافكا الذى كان يراه بديلاً للسلطة أياً كان نوعها . وإن كان « البحث » هو العنوان المشترك بين الكاتبين ، سواء كان بحث « ك » أو جريجورى أو المساح فى قصص كافكا ، أو كان بحث صابر والحمازوى ومريض زعلواوى وعرفة فى قصص محفوظ . كما أن الأمر فى جريمة صابر يختلف عنه اختلافاً كبيراً فى جرائم « الغريب » لكافكا أو « قاتل بلا أجر » ليونسكو أو « اللص والكلاب » لنجيب محفوظ نفسه . ويكاد الأمر فى تصورى أن يصبح أكثر جلاءً ووضوحاً لو أننا عقدنا المقارنة بين صابر من ناحية وبعض شخصيات دوستوفسكى من ناحية أخرى . وفى زعمى أنه، إذا كان نجيب محفوظ قد تأثر فى ماضيه القنى بتولستوى وديكتر وبلازاك وزولا، فإن حاضره يتأثر بدوستوفسكى وكافكا وكافكا وبيكيت. وقد أُلحنا فى سياق هذا البحث عن بعض الجوانب فى هذه التأثيرات ، وإن الأوان لتعرض لبعضها الآخر . كانت روسيا القيصرية تعاني الآلام « المخاض » الحضارى الوافد عليها من غرب أوروبا بعد ظلام كيف كاد أن يدمر البقية الباقية من كيائها المادى والمعنوى . وكانت « حبلى » بالثورة كما يقولون . ولكن دوستوفسكى بالرغم من الآراء السياسية التى ينثرها هنا وهناك قد ركز الجهد معظم الجهد على مستقبل « روسيا » الحضارى، أو مستقبليها « الإنسانى » كما كان يحب أن يسمى هدفه

ويتساءل الناقد فيليب راف ما إذا كان هذا اللون من القمص التي يكتبها دوستوفسكى يمكن أن تندرج فيما يسمى بالقصة البوليسية النفسية ، ويجب بأنها لكذلك فهي قبل كل شيء « بيان سيكولوجى عن جريمة ما ، والجريمة هذه جريمة قتل »<sup>(١)</sup> ويمكن لنا نحن قراء نجيب محفوظ - مع قدر من التجاوز - أن نطلق نفس التعريف على طريقه الفنى الجديد . ويضيف الناقد الأمريكى أن قراء « الجريمة والعقاب » الذين لا يعملون التنبيه لمرور الزمن فى الأحداث ليدهبون حين يعلمون أن زمان الرواية يرمته ليس سوى أسبوعين ، والحق أنه ليس هناك « مرور زمن » فى الرواية لأنه لا يستقل فى محيلتنا عن أزمة التجربة المطروحة للبحث « وهناك بدلا من الزمن الديمومة الملموسة الفياضة التى تنقلص وتمتد مع إيقاع الحركة الدراماتيكية »<sup>(٢)</sup> ونحن نستطيع بلورنا أن نطلق هذا الوصف - دون أى قدر من التجاوز - على الزمن فى رواية « الطريق » . إن جزءاً هاماً - وبالغ الأهمية فى الحقيقة - من التأثير الروائى يتحقق كما يقول فيليب راف بإبعاد كل شيء لا يمت بصلة مباشرة لوضع البطل الآتى ، عن وعيه وشعوره ، فهو منذ البداية حتى النهاية فى حالة من التأزم لا يحيد له ولا صارف عنها سواء فى عالم الذاكرة أو فى عالم الهمم « هذا وإن أهمية ما يفكر فيه وما يشعر به وما يتذكره مرتبطة أشد الارتباط بحاضره الراهن فحسب »<sup>(٣)</sup> ولعل قيمة أحلام صابر لا تختلف فى جوهرها عن أحلام راسكولنيكوف فى استشرافها المستقبل فقد كانت الفكرة المضمرة فى أحلام كليهما أن « القتل » لا يتم لإنسان آخر غير « البطل » . . . وراسكولنيكوف قبل أى شيء - كما يقول الناقد الأمريكى - رجل تأمل ، وجريمته توصف فى الرواية مراراً بأنها جريمة « نظرية » ، « نظرية » ليس لأنها من وحى نظرية ما وحسب ، ولكن أيضاً لأن النظرية أى التجديد ، من جوهرها الأساسى . ويحق لنا أخيراً أن نستعيد قول فيليب راف عن الجريمة والعقاب بأنها ليست قصة بوليسية البتة ، ذلك لأننا منذ البداية لا نعرف هوية القاتل فحسب وإنما نتوغل إلى بعض أسواره العميقة . وإذا كان نجيب

(١) (٣٠٢٠١) راجع هذه الاستشهادات جميعها فى كتاب « دوستوفسكى » تحرير رينيه ويلك -

ترجمة نجيب المانع - المكتبة المصرية - بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٦٧ .

محفوظ يتفق مع دوستوفسكى فى أن الروايتين برمتيهما « قصة تحرر وبحث » فإنه فى الجريمة والعقاب ليس بحثاً عن القاتل وإنما هو بحث عن الدافع الذى حفزه إلى القتل ، بينما فى الطريق يكاد أن يكون هذا الحافز نفسه واضحاً كذلك بالرغم من اشتراكه مع راسكو لينكوف فى « أن معرفته وجهه يكاد أن يكون أسوأ ما فى محنته »<sup>(١)</sup> ويسهل من وجهة النظر الدينية - يستطرد فيليب راف - أن نذكر راسكولنيكوف على أنه اليعازر آخر تسعى سونيا إلى أن تقيمه من الموت - تماماً كما هو الوضع بين إلهام وصابر فى الطريق حيث تصر على القيام بالمعجزة وهو بين جدران زنزانة الإعدام - ومع ذلك لو قام من القبر فليس هذا إلا بعد أن يكون قد عانى تجربة الوعة والملع الناجمين عن ملامسة البنابيع الخفية « الحرية والقوة » بتعبير دوستوفسكى أو « الحرية والكرامة والسلام » بتعبير نجيب محفوظ . وبينما يتحسّر صوته اليأس على شفتى صابر قائلاً فى لامبالاة حقيقية « فليكن ما يكون » يقبل راسكولنيكوف التحدى ويحجب « اكسر ما يجب كسره ، مرة واحدة وفى الأبد ، وليلق العباء على عاتق رجل واحد . الحرية والقوة ! فوق كل المخلوقات المرمشة وتلال التل .. هذا هو الهدف . والمصير المشترك بين بطل الطريق وبطل الجريمة والعقاب هو « العمى والرعب » وفى هذا النمط من الشخصيات « تصبح الشهوانية نوعاً من الحرب من الشعور المغشى » بالحرية<sup>(٢)</sup> ، ويرتكبون جريمة القتل فيمن لا تربطهم به علاقة شخصية . وهنا يتنبه فيليب راف إلى الدلالة العميقة للجريمة والعقاب ، يساعد الفنان الذى يختار اسم بطله من كلمة « راسكول » التى تعنى الخافقة والتمرد ، فيصبح راسكولنيكوف نموذجاً للثورى الذى انحرف بفاعلية تراث لا قبل له به إلى « شئ خاص به » بينما الواقع أنه لم يقتل فى المراتبة المعجزة إلا مبدأ « السلطة التى يستندها القانون الأخلاقى » ومع هذا فهو يعضى إلى اقتراف عمل غير سيامى يصمه بأنه ليس أكثر من « مجرم عادى » بدافع أنانى ذاتى<sup>(٣)</sup> . . . وبالتالى علينا نحن أيضاً التنبيه إلى دلالة اسم صابر واسم أبيه واسم إلهام واسم صديق أبيه على برهان ، فهذه كلها علامات يقودنا بواسطتها الفنان

( ١ ، ٢ ، ٣ ) راجع هذه الاستشهادات جميعها فى كتاب « دوستوفسكى - سحر رينيه ويليك -

ترجمة نجيب المناق - المكتبة المصرية - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٦٧ - .

على أذغال العمل الفنى لتعرف أن صابر ليس إلا متممياً مناخلاً من أجل الثورة ، ولكنه بفاعلية تراث من الظلمة لا يتبين طريقه إليها فيفضل ويتخذ ضلاله هذه الصورة البشعة التي ندعوها جريمة القتل . فكما أن الناقد الأمريكى يجد في « جريمة » راسكولنيكوف احتجاجاً ضد تعاسة بطرسبرج والنظام الذى يسوغها ، وكما أن البرنو مورافيا لم يفته « المعنى السياسى » المستتر في ثناياها ، فإننا نجد بنفس المقدار وأكثر أن « جريمة » صابر في جوهرها هي احتجاج صارخ على تلك الأيدي الخفية الممتدة من الماضى ، الفائرة في الحاضر تظلل المستقبل بلون الدم . فالطريق — كالجريمة والعقاب — تعتمد على خلدعة استبدال جريمة ذات معنى محدد بجريمة ذات معان غير محدودة « وهما يكن أمر الموضوع الظاهر لهذه الرواية فإن موضوعها الخفى ليس الجريمة أو حاجة المحرم الباطنة إلى العقاب ، ولكنه الحق في التمرد العنيف » <sup>(١)</sup> . إن الثورة المستتر في راسكولنيكوف وصابريعى فنياً ويلات هذا الوضع المرتبك ، بين أسلوبه العادى في الحياة الذى يسوقه سوقاً إلى الجريمة وبين أن يكون « عبقريةً يطلب القوة باعتبارها حقاً له وضماناً لحرية » في حالة راسكولنيكوف ، أو يكون متممياً مأزوماً يطلب « الحرية والكرامة والسلام » في حالة صابر .

وتتضح لنا العلاقة بين نجيب محفوظ ودستوفسكى لو ألقينا نظرة أخرى على « الإخوة كرامازوف » . فبالرغم من أن إيفان « ليس ميثوساً من خلاصه لأنه لا يقطع أبداً جلوره الممتدة في الأرض الروسية » كما يقول أليزيو فيفا ، بينما صابر على النقيض من ذلك قد يش من الخلاص لارتباطه بالجلور الممتدة عبر ثلاثين عاماً — هي في الواقع إيجاز روائى لعصور كاملة — من الدعارة والجريمة . . إلا أن إيفان من ناحية وديمترى من ناحية أخرى وسمير دياكوف من ناحية ثالثة يشكلون وجهاً قريب الشبه للغاية من الوجه الحقيقى لصابر . ولولا انشغال دوستوفسكى بالطبيعة البشرية وإرجاع الظلم في جوهره إلى أعمق طبقات النفس الإنسانية لالتقت « الطريق » مع « الإخوة كرامازوف » في أكثر من نقطة رئيسية . فلا ريب أن هذه الرواية العظيمة هي بالدقة رواية « بحث » وإن تعددت



فيه الطرق والتوت وتنخفت بحيث أصبح أكثر تركباً من « بحث » صابر في طريق نجيب محفوظ . ويقول إيفان في قصيدته إن ما يعذب الإنسان « ليس سوى القلق المائل الذي يحده للبحث عن شخص يسلمه عاجلاً هبة الحرية التي ولد معها هذا المخلوق السيئ المصير » . ويصف ريتشارد ب. سيوال عالم الإخوة الثلاثة في قصة دوستويفسكى بأنه « سفر طويل » لأن مشكلتهم كما يتصورونها ليست هي مجابهة ظلمة خارجية بقدر ما هي « بحث » طويل مثل وسط الضباب « وهي ليست كفاحاً لمازق بقدر ما هي كفاح ضد حالة »<sup>(١)</sup> لأن نوع تجربتهم يختلف عن ذاك النوع البطولي الموجود عند أوريس أو أنتيجون أو حتى أوديب ، الذين يقومون إلى حد ما بالسفر « لمعرفة ذواتهم » ولكنهم في لحظة من لحظات الاستنارة يدركون من ذواتهم ومن عالمهم ما يكفيهم لأن يقوموا في لحظة معينة من الزمن بالتزامات بطولية « عندما يختارون واحداً من بدلين مهما يكن اختيارهم سيئاً أو خيراً »<sup>(٢)</sup> « وكثير من قصص دوستويفسكى — يقول الناقد — هي « تجارب في الحرية » ولهذا كان معظم أبطاله « مغالين ، متجاوزي الحدود ، عنيفين ، بل ومجرمين .. أعنى أنهم رجال قادرين على أن يقوموا بمثل هذه التجارب »<sup>(٣)</sup> . على ذلك نستطيع أن نقهر قول ديمتري لاليوشا « إنني مستمر في هذا الطريق ، ولا أدري إلى الخرى أنا سائر أم إلى النور والهنا ؟ .. إنني لست رجلاً مثقفاً يا أخي ، ولكني فكرت كثيراً في الأمر . إنه ليخيفني كثرة ما هناك من أسرار غامضة وإن أحاجي لا حصر لها تتقل كاهل الرجال على الأرض » . وعلى أمثال هؤلاء الأبطال التراجيديين أن يحلوا الجواب على أسئلتهم بأنفسهم ، وبطريقتهم الخاصة مهما كان الثمن . وهذا هو الواجب المساوي المفروض عليهم كما يقول ريتشارد ، وهو مزيج من الخبر والشر ، من الحرية والخنمية . فالطريق الرئيسى — عند إيبوليت — لا يفضل « الممرات الجانبية » و « الأزقة الخلفية الضيقة المظلمة » أو كما يقول لاليوشا « اسلك أنت طريقك ، وسأسلك أنا طريق ، فهناك عار فظيع في انتظاري .. مع أنني مطلق الحرية في أن أوقفه . لاحظ أن باستطاعتي أن أوقفه أو أنفذه . لكن دعني أقل لك إنني سأنقله .. الزقاق الخلفى والمرأة الشيطانة » .. وما أشبه قول ديمتري وقول

(١ ، ٢ ، ٣) كافة هذه الاستشهادات مأخوذة من كتاب « روائع التراجيديات في أدب العرب » تحرير كلينث بروكس — ترجمة د. محمد السرة — نشر دار الكاتب العربي بيروت — الطبعة الأولى ١٩٦٤ .

إبوليت مجتمعين بطريق صابر الذى اختاره حقاً، ولكن اختياره كان مشدوداً  
بجاذبية لا تقبل عن القدر تحكماً وقسوة. فبين البحث عن الجذور والبحث  
عن مخرج سقط صابر، لأنه حين أراد أن يقتل الماضى - بعد فوات الأوان -  
كان قد قتل نفسه، وحين أراد أن يتشبث بالمستقبل - بعد فوات الأوان أيضاً - كان  
الحكم بالإعدام مشمولاً بالنفاذ. وهكذا ينطبق عليه وصف بروكس للبطل  
التراجيدى الحديث بأن معاناته لا تكون أبداً مفروضة فرضاً بل هو يتسبب فيها  
باختياره، أو على الأقل يرضى بها أخيراً ويتقبلها على أنها من طبائع الأشياء، بما فى  
ذلك طبيعته البالغة العمق. وإذا كان نجيب محفوظ قد تعلم عن دستوفيسكى أن  
يرى من خلال وجهة نظره المأساوية أن العالم كما هو سيقى معضلة إلا أنه يصوره كما  
ينبغى أن يكون، فإنه قد تعلم من الخبرة المباشرة بالحياة من حوله أن «المستقبل»  
يكاد أن يكون لفظاً بلا معنى، وأن «الانقراض» معنى قبل أن يكون لفظاً. وقد  
طارده هذه الفكرة الظلماء مطاردة عنيفة فلم يربداً من أن تكون محور روايته التالية  
«الشحاذ».

\*\*\*

إذا كان صابر نموذجاً مزدوج الدلالة للإنسان المعاصر فى مصر من ناحية،  
وأزمة الممتنى التى بلغت طريقاً مسلوداً فى بلادنا من ناحية أخرى، فإن الفنان  
قد أثر أن تزوج بقية الوجوه الأخرى فى الرواية حتى أصبح «الطريق» الواحد  
طريقين: أحدهما يرتدى ثياب الواقع والآخر رداء الحلم، بل وازدوج الواقع  
والحلم بحيث إن نسيجهما الكثيف والشفيف قد تداخل على نحو غاية فى التعقيد.  
وهكذا اختلف البناء الفنى فى «الطريق» اختلافاً كبيراً عنه فى «اللس والكلاب»  
أو «السمان والحريف» بالرغم من تقمصه لكثير من السمات البارزة فى الروايتين.  
فسميد مهران وعيسى الدباغ يوثان برمزهما السياسى فى مباشرة ووضوح، وإن  
تلبس الرمز بعد ذلك بأثقال من الجوانب «الشخصية» التى تندغم بالقضية العامة  
اندغاماً عميقاً. أما صابر الرحيمى فلا يلدوجهره السياسى بالعين المجردة، وإنما  
لا بد من بصيرة ثابتة تنزع عنه الأغطية الثقيلة من الجوانب «الشخصية». ولكن  
صابر يلتقى بعد ذلك بزميله فى الروايتين السابقتين من زاوية (التوحد) التى  
حمل فيها كافة العناصر الصانعة للمأساة من داخله ومن خارجه على السواء. وقد  
ترتب على تجسيد الفنان لبطله «الواحد» أن اشتركت لغة الطريق مع لغة الروايتين  
السابقتين: إذا تحدث البطل حديثاً نفسياً متواصلاً، أو تحاور مع الآخرين

حواراً داخلياً، أو اشتبك مع أحلامه في شجار ظاهره الانسجام وباطنه التمزق .

وفي « الشحاذ » يعود نجيب محفوظ خطوة إلى ما قبل « الطريق » فيبرز الجوهر السياسي لبطله بروراً شديداً ، يعود الشاب الطويل الأسمر الممسك يسراه وردة حمراء فيتخذ لنفسه اسماً محمداً هو « عثمان خليل »، ويعود رؤوف علوان الصحفي الثورى السابق الذى خان وقد أصبح اسمه مصطفى الميناوى بائع اللب والفشار وكافة أدوات التسلية فى الصحافة والإذاعة والتليفزيون . بل إن « كمال عبد الجواد » يعود من جديد وقد تطورت أزمته الى توقفت عند خاتمة الثلاثية بين أحمد وعبد المنعم شوكت باختياره الثورة الأبدية «مخرجاً» من الحيرة المدمرة والشك القاتل، والى ظهرت من جديد فى « الطريق » بين كريمة وإلهام ، بين بسيمة عمران والرحيمى . وكان نجيب محفوظ قد استخلص نتيجة خطيرة فى نهاية « الطريق » وكان لابد له من اختبارها من جديد ، كبندول الساعة يتحرك، ولكن هذه الحركة القصيرة السريعة المنتظمة لا تتفأبداً « عكك سر » وإنما الثوانى تجمع الدقائق والساعات والأيام والسنين ، وإذ بالزمن « يتحرك » بمعدل أسرع من الحلم . فإذا تقول حركة « الزمان » فى « الشحاذ » ؟ إذا كان الفنان يعود حقاً خطوة إلى ما قبل « الطريق » من حيث هو ينزع القشرة الخارجية السميكة التى تغطى حقيقة بطله بأستار كثيفة فيظهر الجوهر السياسى من تحت الغطاء الحضارى، فإنه فى نفس الوقت يقدم هذا الجوهر فى لحظة أكثر تركيباً من أزمة سعيد مهران وعيسى الدباغ بالرغم من اشتراكه معهما فى هذا « الوضوح » النسبى . أى أنه يتقدم خطوة إلى الأمام فى موازاة خطوته إلى الوراء . وتلك هى المعادلة الفنية التى تحكم مسار « الشحاذ » من البداية إلى النهاية . فهى بالرغم من تجاوزها للعنصر السياسى واحتوائها لمعظم العناصر التى اشتملت عليها « الطريق » إلا أنها تحاول فنياً أن تسلك طريقاً تمييزياً مشابهاً « اللص والكلاب » . وكما أن النتيجة التى انتهت إليها « الطريق » أكثر تركيباً من خاتمة « زعبلاوى » فإن الاختبار الواقعى العنيف الذى تعرضت له فى « الشحاذ » جاء أكثر تفصيلاً .

وإذا كان المرض فى قصة زعبلاوى قد تخفى فى قصة الطريق، فإنه يعود إلى الظهور فى قصة الشحاذ منذ أن تدلت على جدار غرفة الاستقبال بعبادة الطيب صورة الطفل « ينظر إلى الأفق، وبها هو الأفق ينطبق على الأرض، دائماً ينطبق على الأرض

من أى موقف ترصده، فياله من سجن لانهائى». وذلك منذ أحس عمر الحمزوى  
 بخمود غريب، ماتت لديه الرغبة فى العمل، وضاق بالدنيا، ولم يعد يفكر أو يشعر  
 أو يتحرك «كل شئ» يتمزق ويموت» فيالها من طمأنينة راسخة حقاً هذه التى  
 نسكب من عيون الأبقار وهى ترعى فى اللوحة الكبيرة المعلقة فى عيادة الصديق  
 لتقديم. وهل تصدق نبوءته حين يقول لعمر إن ما به ليس إلا مرضاً برجوازيّاً  
 يصيب معظم زواره من الناجحين الأثرياء، نسوا المشى أو كادوا، يأكلون فاخر  
 الطعام ويشربون أجود الخمر ويرهقون أنفسهم بالعمل لحد الإرهاق وأدمغتهم  
 حشوة دائماً بالقضايا والأملاك ثم يأخذ القلق بخناقهم حول مستقبل العمل ومصير  
 الأموال. ويضحك عمر فتور وهو يتخيل صورة الجواد الخشبي المتطلع إلى الأفق  
 عارضاً جانب وجهه الأيسر فى عينيه شبه بسمه غامضة. فالصورة صادقة فى  
 بسلتها، ولكنه لم يعد يهتم بشئ، على التقيض من زميل الصبا الذى يفهم  
 حياته «كلما استطاع أن يلبي حاجة إنسان ملهوف فلا يصبح ثمة معنى لهذا  
 السؤال الغامض عن معنى الحياة. ولم يتبق من ذكريات الأمس البعيد، السياسة  
 والإضراب والمدينة الفاضلة إلا «سوء السمعة» فيما يقول عمر، والحلم الكبير الذى  
 تحقق بدولة الاشتراكية فيما يقول طبيبه. وبينهما يبرز عثمان خليل كالشيخ من بين  
 أسوار السجن العالية، كشبح الأب فى مسرحية هاملت، يضع علامة استفهام  
 كبرى حول كل ما قيل عن السمعة السيئة أو الدولة الاشتراكية ويدكر بشيابه  
 فى أحضان الليل الطويل ما يتناساه الصديقان عن قصد أو غير قصد، أحدهما  
 فى غمرة تمثيله لدور الطبيب والآخر فى غمرة تمثيله لدور المريض، تجاهلا  
 والمرض، الحقيقى الذى يمثل هذا الوجه الاشتراكى الغائب عن بناء الدولة الاشتراكية.  
 ولا يزال الطفل فى نخلة عمر منتظياً جواده الخشبي يتطلع فى ابتسامة غامضة إلى  
 الأفق «وما زال الأفق منطبقاً على الأرض، فاذا يرى الشعاع الذى يجرى ملايين  
 السنين الضوئية؟ ثمة أسئلة بلا جواب فأين طبيبها». هكلنا يبعث نجيب محفوظ  
 أبطاله القداحى، ابتداء من كمال عبد الجواد وانتهاء بعمر الحمزوى مروراً بصابر  
 الرحيمى وسعيد مهران وعيسى الدباغ، يبعثهم من جديد إلى ساحة الوجود القفى وقد  
 اغشى الوجود الواقعى بركام هائل من التناقضات والأزمات. إن الطبيب الكبير  
 والحامى الكبير والصحنى الكبير، ثلاثهم كانوا ذات يوم رزاً كبيراً للنضال

الثورى من أجل تغيير مصر قال بهم المطاف إلى هذه الخاتمة التى تختلف فى الجوهر عن خاتمة زميلهم القديم الذى لا يزال خلف الأسوار طيلة سنوات « البناء » . على أنه من بين القروان الثلاثة خارج الأسوار ينفرد عمر الحمزوى بهذا الأرق المتواصل والرعى الحاد بالهزيمة . فبينما ينلمج الطبيب فى رسالته « الإنسانية » — هى فى الواقع ضاد جزئى لجرح المجتمع يتيح الرضا على النفس فى المستوى القردى — وينلمج الصحنى فى تسليية قرائه والتفريغ عن كظومهم ، يتوحد عمر بهذا اللهب المستعر فى الأحماق حتى ليصبيه « المرض » . وهكذا يمر شبح عثمان خليل أمام عيونهم جميعاً فتصلىر عنهما كلمات كمصمصة الشفاة على ميت وورى التراب . أما عمر فقطارده الذكرى ، وحقاً ، لقد أدركت حساسية الضمير الفسجر ، ولكنه مجرد أن يتذكر عثمان على هذا النحو الغريب يوم « لم يعترف ، رغم الأحوال لم يعترف » ، ويتدرج به الحديث المر إلى النفس بأن ذاب عثمان فى الظلمات كأن لم يكن « وأنت تمرص من الترف . وتهض الزوجة رمزاً للمطبخ والبنك . فسل نفسك ألا يضجر النيل تحتنا » وأجابه النيل من ثغرات أعالي الشجر ساكتاً هامداً شاحباً معلوم المرح والمعنى . ولا يؤنس الفنان الطبيعة من حول البطل ، بالمعنى الحلولى فى الفلسفة ، وإنما هو يخلق ديكوراً يتجاوز فيه الفكر والشعر . ونفهم على التو لماذا تقتحم خيمة عمر هذه اللحمة للطفل الباسم فى لوحة العبادة ، متوهماً أنه يمتطى جواداً حقيقياً . ويتشابب عمر تناؤياً يبطش بداخله الممزق ويفضخ كيانه الآيل للسقوط قاتلاً « اللعة » ، إلى أشم فى الجو شيئاً خطيراً ، ويرعبى إحساس حركى داخل بأن بناء قائماً سينهدم ، هذا « البناء » هو همزة الوصل بين الوجه للغائب وراء الأسوار ، والقلب المحطم خارجها . وبالرغم من أن عثمان خليل ليس إلا رمزاً تجريدياً للثورى المفترض أو المنتمى المثال ، إلا أنه يختلف عن الشاب الطويل الأحمر المسك بيسراه وردة حمراء فى أن رمزته « تفصيلية » ، وليست مجرد « خط عام » يمشى على نهجه عيسى الدباغ بعد تركه لظل تمثال سعد زغلول . والتفصيل الرمزى فى شخصية عثمان خليل أن روح الثورة الأبدية ليست طليقة فى حياة عمر الحمزوى وإنما هى تعانى ويلات السجن وعذابات القيود . والتفصيل الرمزى فى شخصية عثمان خليل كذلك أنه يشكل « الوجه الآخر » لشخصية عمر الحمزوى ، وجه « الماضى » . ولأنه ماض ، فإنه يبدو كشبح « وقرىاً سيخرج الماضى

من السجن فيتضاعف عذاب الوجود . . تماماً كما كان يستختم نجيب محفوظ وجه أحمد شوكت ، الثائر الأبدى ، كوجه آخر لكمال عبد الجواد ، الحائر الأبدى . ولأن المسألة الزمنية قد طالت بين كمال القديم في الثلاثية وكمال الجديد في « الشحاذ » ، فإن الفروق الفنية تكبر هي الأخرى بين تكوين الشخصيتين . ذلك أن « السكرية » تنتهى بأحمد شوكت في سجن الطور وكمال عبد الجواد يردد كلماته عن الثورة الأبدية - وإن كانت مشكلة الإيمان لم تحل بعد - أما « الشحاذ » فتبدأ وأحمد شوكت لا يزال في السجن وإن تسمى باسم جديد هو عثمان خليل ، وإن اختلفت وطأة السجن في ظل الحكم الملكي والنظام السابق على الثورة ، عنه في ظل الحكم « الثورى » المناهض قطعاً للاستعمار والمعادى يقيناً للطبقات الرجعية القديمة . في ظل هذا الحكم يتضاعف عذاب الثورين المتيمين إليه ، والمعزولين عنه في وقت واحد . وفي ظل النظام الجديد الذى أرهص به ومهد له فضال عثمان خليل وعمر الحمزاوى ومصطفى المنياوى فيما مضى ، تتضاعف المرارة في القلوب ، سواء كانت مرارة حييسة خلف الأسوار أو منطلقة في الكاديلاك السوداء خلف مارجرىت ووردة عند أحد أطراف الصحراء بالهرم . المرارة واحدة ، والعذاب مشترك ، وإن دأب الفنان على تفصيل الأزمنة تفصيلاً دقيقاً ، فيصيح عثمان خليل ، كمرأة صابر في الطريق ، حطماً دائماً يسهد ليلى عمر وقد تسربت بين نجومها أطيايف الوجود وأسراره وأمسّت الظلمة الظلماء هي كابوسه الذى لا يفارقه أينما ذهب : إلى أبعد لحظات الشبق التى تترامى له كل لحظة الخلق ، أو أبعد لحظات الوحدة التى تترامى له كل لحظة الميلاد الأول لآدم . وتتكاثر المحظنات في وجدان عمر ، ويصوغ بينهما جسراً من الوهم الخالص ، أو الماضى المندثر حين هتف عثمان يوماً في حال من التجلى وعثرت على الحال السحرى لجميع المشاكلة فاندفع الجميع برعشة حماسية إلى أعماق المدينة الفاضلة ، كذلك صنع الجسر من الواقع الصلب ، أو الحاضر القاجع « عند ما اعترضتنا دورة فلكية معاكسة متقلنا من خلال الحزن والفشل إلى المقاعد الوثيرة ، وارتقى الصملاق بسرعة فائقة من القورود إلى الباكراك حتى استقر أخيراً في الكاديلاك ، ثم أوشك أن يفرق في مستمتع من المواد الدهنية « مسجلاً بذلك مولد أبشع التناقضات في مسيرة النظام الثورى ، مولد الطبقة الجديدة التى تكونت من بعض أبناء النظام والمستفيدين منه ،

وانضم إلى صفوفها بعض المتيمين ثورياً إلى أرحب آفاقها<sup>(١)</sup> . والإشارة الذكية إلى زينب ، زوجة عمر التي كانت يوماً فتاة متمردة خرجت من مدرسة الراهبات ومن بين الحصن الحصين للأسرة المحافظة ، ثم أصبحت جزءاً من أخبار التأميم ، تبلغ الإشارة أقصى درجات ذكائها حين يقاطعها عمر « بالله خبريني كيف سمعت إذن لهذا الحد؟ » فضجيه « كنت في شبابك مثلهم لا تتكلم إلا عن الاشتراكية وهي ما زالت في دمك » . تلك إذن هي المأساة على وجهها السافر ، وليس مستمتع المواد الدهنية أو هنا الجسد الشحمي الذي آلت إليه زينب إلا تعميقاً فنياً للحظة الحاضرة التريزة التي يحياها عمر في موكب الطبقة الجديدة بقلب خافق للماضي ، الذي كان . والقلب يخفق لا بتأثير المبادئ التي أوشكت يوماً أن تقلد بالجميع إلى السجن « فأيام الجهاد نفسها لم تعد إلا ذكريات محنطة » . . وإنما يخفق القلب بالأم موجعة غير مرئية منذ أن اكتسحت وجوده الاجتاعى كافة الملذات ، حتى لم يبق لوعيه النافذ الحاد ، إلا أن ينصت باهتمام شديد إلى قول أحد زبائنه في ختام مناقشة قضيته « المهم أن نكسب القضية ، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها » . . لقد أدرك عمر فجأة - كما يقتحم الإحساس باللاجدي وعبث الوجود أى إنسان عند أحد منقطعات الطريق كما يقول كامي - إنه كسب العالم كله وخسر نفسه . وطارده الإدراك المفاجئ حتى أصبح عليلاً بغير علة واضحة ، أمام الآخرين على الأقل . وإذا كان نجيب محفوظ يستخدم حيلة فنية سبق لأكبر كامي أن استخدمها للتدليل على كارثة الوجود الإنساني بعد الحرب العالمية الثانية ، فإن الكاتب المصري يوظف المفاجأة بعث الحياة توظيفاً جديداً يتلامح مع ظروف الإنسان المصري في ظل مجتمع متخلف تجثم فوقه وتضغط على أنفاسه قوى كثيرة من داخله ومن خارجه ، لتحول بينه وبين التقدم . ويظل المتمسك إلى الثورة الأبدية الشاملة ، مشطور القلب إلى نصفين ، أحدهما في السجن يعاني مرارة الأمل ، والآخر خارجه يجارى نشوة اليأس . والبحث عن مر الوجود هو الترجمة الأمنية لمرحلة الوصول إلى الدرجة « القصوى » من العذاب ،

(١) أكرر ضرورة الرجوع إلى مقال عادل غنم « حل قضية الطبقة الجديدة في مصر » بالعدد الثاني

ولست بأية حال لغة ميتافيزيقية كما شاء البعض أن يصورها<sup>(١)</sup> : كما أن طريق صابر لم يكن رحلة ميتافيزيقية على الإطلاق ، فالميتافيزيقيا فه هذه الأعمال ، أقرب ما تكون إلى وصف البناء الفني الذي آثره الكاتب . ولا ينفي هذا التصور أن اليأس من النضال بما يصاحبه من هزيمة مرة قد يؤدي في جانب من جوانبه إلى هذا التعلق العنيف بالقوى الخفية . ولكنها حينئذ تكون « تعبيراً » عن حالة مرضية أكثر منها « تجسيدا » لأزمة حقيقية . فلم ندلنا الشعيرات الدقيقة في حياة عمر على أن أزمته في جوهرها هي البحث عن المطلق ، فلقد ظلت هذه الشعيرات طيلة الرواية تمدنا بأسباب حضارية واجتماعية وسياسية فسرت لنا بها هذه « الحالة » التي انتهى إليها ، ولم يلدأ بها أبداً . لذلك يمثل الموت « أملاحيقياً في حياة الإنسان » في رأي عمر ، بينما يمثل أعداء الإنسان عند أبطال الأدب الوجودي ، وأدب اللعب . وفي صوت مباشر ولغة تقريرية واضحة يهمس عمر لصديقه بائع القشار والتسلية في الصحافة والإذاعة والتليفزيون « أتريد أن تعرف سرى حجابيا مصطفى ، اسمع عند ما أمضى الفشل جريت نحو القوة التي آمنت بها من قبل بأنها شر يجب أن يزول ، ولكنك تعرف سرى يا مصطفى » هكذا يكشف الفنان أوراقه تماماً ، ونهايتهاً ، ويصل بنا إلى الحد الأقصى من الصراحة والعراء الكامل . فالطبقة الحديدية التي ينتمى إليها عمر في حاضره تنازع الطبقة القديمة التي انتمى إليها في الماضي بفكره . وبين الفكر والواقع تدور رجي الصراع الأليم بين عمر وعثمان فور خروجه من السجن ، أي عندما أراد الكاتب — جماليا — أن يلتقي النصفان التازفان من القلب الدامي .

وقد بدأ الصراع بين التصفين الداميين منذ تساعل عمر على منضدة الشراب ومارجريت تخطر في ثوب سهرة مختلط الألوان للدرجة الغموض « ما عسى أن يفعل المسجونون لو تفشى بينهم مرضك الغريب ١٩ » . وكان مرض البحث عن « نشوة الخلق المفقودة » هو التعبير الفني الذي اختاره الفنان كعادل موضوعي لأزمة عمر . . وما دامت هذه هي نقطة الانطلاق في المعادلة ، فإن الأحداث التالية تتداعى منها تداعياً منطقياً محسوباً . فمارجريت في حياته « كل شيء

(١) راجع رؤيا القسيس حناوي « لإبراهيم قتيبي » — المجلد ١٠٤ أغسطس ١٩٦٥ ، ومقال « استبداء الحقيقة » لصبري حافظ — المجلد ١١٢ أبريل ١٩٦٦ .



ولا شيء . » وقد اكنى بين أحضانها ، سواء وهى شبح فى جوف الليل البهيم ، أو وهى جسد نيراني متقد بالمرغبة « توافقاً لنشوة الخلق الأولى الثلاثة بسر أسرار الحياة » . من هنا ظل يركض لاهثاً وراء نداء غامض خلفاً وراءه « حفنة من تراب » مسرات الأمس وحتى المدينة الفاضلة « حفنة من تراب » ومن التراب يا عمر وإلى التراب تعود . وعند ما تحكى له وردة فى عشبها - أو قصصها - اللهي أنها أحست يوماً بشيء ما غير محدد يحتاج إلى ما يحلده ، لديها مضمون يبحث عن شكل ، بين ضلوعها تعربد الموهبة ، فكيف تتحول إلى فن ؟ وجرئت أن تكون مثله فتمردت على الأسرة وخرجت من البيت ، ولكن الملهى الليلي كان المال الوحيد . . . عند ما تقص عليه وردة وكأنها تستكمل الوجه الآخر للماجريت ، يدعى « القشل » فى أعماقه دويماً هائلاً « القشل ! اللعنة التى تدفن ولا تموت ، ما أفتنع ألا يستمع لفنائك أحد ، ويموت حبك لسر الوجود ويسمى الوجود بلا سر . ويتبع المحسرات يوماً لتتخرب كل شيء . » هكذا يتذكر أيام الشعر التى انقضت وأيام الحب التى ولت وأيام الثورة التى انتهت ، ولم يعد ثمة يقين ، يمكن التشبث به . والبحث عنه فى مناهات الجنس ضرب من الخيل ، كالبحث عنه فى مناهات التصوف ضرب من الخيال . وبين الجنس المجنون والتصوف الموهوم ، يبرز « عثمان » كالشيخ الشكسيري فى مسرحية هاملت . « وقال مصطفى بلهجة أكثر جدية : - اقترح على رئيس التحرير أن ألقى محاضرات عن التوعية الاشتراكية على موظفى وعمال الدار .

- بأى صفة ؟

- بصفتى اشتراكياً حقيقياً !

- وقبلت طبعاً .

- طبعاً ، ولكنى أتساءل : ما دامت الدولة تحتضن المبادئ التقلدية وتطبعها

أليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة ؟

- كأن تبيع اللب والفشار وتتساءل عن معنى الوجود !

- أو أعشق لأبلغ نشوة اليقين !

— أو تسقط مريضاً بلا علة .

هذا الحوار بين مصطفى الذى بعث الفنان فى شخصه رؤوف علوان من جليلد ، وبين عمر الحمزاوى الذى بعث الفنان فى شخصه كمال عبد الجواد وصابر الرجيمى وكافة المرضى بالطلق والنظرة « الشمولية » للحياة . . هذا الحوار يبرز أكثر فأكثر صورة الشيخ المائل لعينى عمر، شبح « عثمان » الذى لم تتحول الأسوار العالية لسجنه الطويل إلى جسر بينه وبين الحياة . وبين تهدات وردة وعرشات مارجرى لم يهتز القلب ولا نال النشوة المستعصية . حتى عند ما أحس حتى النخاع أن القتل هو الوجه الخلقى للخلق لم يغامر بشق صدر العشيق المشهية ، فهو لن يعثر فى داخله عما يبحث عنه ، عن « تكملة الدورة الماخزة التى لا تتكلم » . ونجيب محفوظ يستعير تعبيره الفنى عن « الأزمة » فى هذه النقطة من نقاط « البحث عن نمرج » من مصبرين : أولهما البير كامى فى « السقطة » والآخر هو توفيق الحكيم فى « شهر زاد » حيث يمنح شهر يار هذا التفسير العميق الذى يعطيه نجيب محفوظ لعمر الحمزاوى . ولكن الفرق بين نجيب محفوظ والبير كامى هو أن « السقطة » الميتافيزيقية هى عماد الرحلة الوجودية ، كما أن الفرق بين الحكيم و محفوظ هو أن شهر يار الحكيم ليس إلا تفسيراً جديداً لشهر زاد ألف ليلة وليلة ، يتصل حقاً بروح العصر ، ولكنه فى ارتباطه بمشكلة « العقل والقلب » فى أدب الحكيم لا يتصل بأية وشيجة من هنا أو من هناك بقضية الانتهاء فى أدب نجيب محفوظ عموماً ، وأزمة « الشحاذ » خصوصاً .

وكما أن عمر الحمزاوى بدأ رحلة البحث عن نشوة اليقين فى مباحج الجنس ولذائده التى ارتوى منها بكافة الأساليب والمتع ثم آلت دورتها إلى انتهاء ، وكما أن الصحراء فى أحد أطراف الهرم كانت ملجأه اليتيم . . فإنه قد استأنف هذه الرحلة العنيفة المرحاء فى مباحج التصوف عند ما انطلق ذات فجر ، وحده ، إلى الطريق الصحراوى . ثم أوقف السيارة فى جانب من الطريق المقفروغادرها إلى ظلمة شاملة « ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء إنسانى واحد » وانخفضت من حوله الأرض والقراغ وظل « مفقوداً » تماماً فى السواد . ورفع عينيه إلى آلاف النجوم والهواء الجاف يهب منعشاً موحداً بين أجزاء الكون « وبعدد رمال الصحراء التى أخفاها الظلام انكتمت همسات أجيال وأجيال من الآلام والآمال والأسئلة الضائعة » وابتهل إلى الصمت أن ينطق ،

وتضرع إلى حبة الرمل أن تطلق قواها الكامنة وأن تحرره من قضبان عجزه المروع. وفجأة وهو يطيل النظر في الأفق « رق الظلام وانبث فيه شفافية وتكون خط في بطنه شديد ومضي ينضج بلون مضيء عجيب ». ورقص القلب الجريح واحتاحت حناياه الفرح « وشملته سعادة غامرة جنونية واندثنت الشكوك والخاوف والمتاعب وأظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمأنينة . . . ولأته ثقة لا عهد له بها وعده بتحقيق أى شيء يريد ». إذن فهي لحظة « الوجد » الصوفي العميق ، لحظة « التوحد » مع الكينونة العظمى التي تتجاوز شمولها كل الكائنات ، عندئذ يصبح هو « الله » الذي يستطيع أن يحصل على كل ما يريد ، ولكنه في نفس اللحظة لا يريد شيئاً « ارتفع فوق أى رغبة وترامت الدنيا تحت قدميه خفة من تراب . لا شيء . لا أسأل صحة ولا سلاماً ولا أماناً ولا جاهاً ولا عمراً . ولتأت النهاية في هذه اللحظة فهي أمنية الأمانى » . وكذا أن وردة ومارجريت وغيرهما من عشرات الأفعاذ والنهود التي دفن في تشنجاتها الألم الممض قد تطلبت منه أن يهجر « البيت » بكل ما يمثله من قيم ، وأن يهجر « المجتمع الرسمي » بكل ما يرمز إليه من مثل ، فإنه لا يتوانى وقد فشل طريق الجنس في هديه إلى مبتغاه ، في أن يهجر البيت والأصدقاء والعالم كله إلى هذا الركن القصي من الصحراء ، هذا الركن الذي تراءى له طريقاً جديداً إلى النشوة المستعصية لعله يقوده إلى النجاة . وكأنبياء العهد القديم حين كان يظهر لهم ملاك الرب في مكان يجعلون منه أرضاً مقدسة يقيمون عليها المذبح ، كذلك فعل الحمزاوى ، حين عاد إلى هذه البقعة النائية من الصحراء ، بغير سيارة ولا جاه ، وأقام عليها كوخه الأسطوري . لقد أحس يقيناً—بلا جدل ولا منطق ، هكذا قال — أن أنفاس المجهول وهمسات السر تدعوه ، أفلا يستحق أن ينبد كل شيء — هكذا استطرد — من أجل هذا النداء الخفي المقدس ؟

وبين الجنس الخالص والتصوف الخالص ، كانت هناك أنياب الواقع المدببة تنهش لحم عمر وروحه . كانت هناك زينب ، التلميذة المثالية للراهبات التي أصبحت رمزاً ثقيل الوطأة للبنك والمطبخ . وكانت هناك بشينة الابنة التي أخذت عن أمها لون العينين دون أن تأخذ أكداستها الذهبية ، وأخذت من أبيها سر الوجود فصاغته شعراً دون أن تأخذ مرضه ؛ فقد انتشلها دراسة العلوم من « السقطة » التي آل إليها . وكان هناك ابنه سمير الذي ولد من ليالى الضجر القاتل لكل خصب كنعمت ابنة

عيسى الدباغ التي ولدت هي الأخرى ثمرة من ثمار السأم والضياغ. وكان هناك مصطفى النياوي ، الاشتراكي القديم الذي استراح نهائياً في أحضان اللب والفسار بعد أن رفعت عنه الدولة عبء الكفاح من أجل العدل . بين الجنس الخالص والتصوف الخالص ، كان عمر الحمزاوي يتلظى في جحيم هذا الواقع المر ، وهو الواقع الأكثر تفصيلاً من واقع صابر الرحيمي . ولكن الرؤية التقليدية لمعنى الطريق التي حاصرت صابر بين ضلقتي باب جهنم - إذ كان الطريق أمامه ولم يره - هي نفسها الرؤية التقليدية التي حاصرت عمر الحمزاوي في شخص عثمان خليل ، وإن جاءت أكثر تفصيلاً هي الأخرى فتقليديتها وجمودها نابعان من عزلتها الطويلة عن الشعب ، والثورة . وبانعزال عثمان عن « البناء » القائم على قدم وساق خارج الأسوار ، كان « البناء » يهدم داخل عمر الحمزاوي على قدم وساق . تلك هي الأنبياء المدبية التي راحت تنهش في لحم عمر وروحه بالرغم من أخذ وردة ومارجريت وبالرغم من التوحد مع الكينونة العظمى في طرف الصحراء .. فقد قال عن زينب فور ولادتها لسمير « ها هي تخلق على حين يعجز هو عن الخلق » ولم يملأ الوليد الثغرة التي تفصل بينه وبين زينب .. وقال مصطفى إن الفن تحلى عن عرشه للعلم ، وأن العلم لم يترك للفن نقطة واحدة يتحرك فوقها . وجاءت بثينة لتزواج بين الشعر والعلم باحثاً عن سر الوجود ، ولكن يجتاحين أكثر شباباً وأمثلاً . غير أن عثمان خليل كان أعمق الجراح في صدر عمر من هذه الأنبياء مجتمعة ، لأنه التاب الداخلي أوجع الصدر وثيداً ودون أن يلاحظ ذلك أحد ، حتى إذا تهاوى العملاق من نابه هو لا من أنبياء غيره انتابت « المفاجأة » الآخرين ولم تصبه بخنش . هكذا يسقط البطل التراجيدي سقوطاً عظيماً . فلن كانت الدولة اشتراكية مخلصه « وفي هذا الكفاية » من وجهة نظر عمر ، فإن الحقيقة الموضوعية لا تتغير بتغير ذوات الأفراد من وجهة نظر عثمان . و « ربما » يكون الوطن قد تطور إلى الأمام ، أما عمر ومصطفى فقد تطوروا إلى « الخلف » . والإنسان إما أن يكون « الإنسانية » جمعاء وإما أن يكون لا شيء . وسوف يجيب عمر بعد قليل بأنه آن الأوان ليفعل ما لم يفعله في حياته « وهو ألا أفضل شيئاً » لذلك فهو يفكر في تفجير الذرة فإن تعذر ذلك في القتل فإن تعلم ذلك في « الانتحار » . والحق أنه منذ بدأت تمخقه الإجابات العاقلة وهو يحلم بأن يطير الكازينو الكبير فوق السحب ،

وأن تراقص الزواحف العصافير. و « العقل الخالص » الذى يمثلُه عثمان هو أبغض البغضاء إلى « قلب » عمر. وإذا أوماً مصطفى - كما لو أنه يعتمد عن صديقه أما هو فلا حاجة به إلى الاعتذار - بأن عمر « يبحث عن نفسه » أجاب عثمان بسؤال المسيح « أليس هو الذى أضاعها ؟ » فعُنيان - ذلك العقل المطلق من قيود كل ما هو نسبي - لا يجد معنى للبحث عن معنى « ذاتنا » إذا وعينا مسئوليتنا حيال الملايين. ويلقى عمر مسامره الأخير فى نعش يتوق إلى توصيد البطل التراجيدى قائلاً « ترى هل تموت الأسئلة إذا قامت دولة الملايين ؟ » فيحكم عثمان دق المسار فى التابوت الأبدى مجيئاً « ولكنها لم تقم بعد » والعلماء يبحثون عن سر الحياة والموت بالعلم لا بالمرض ، فإذا لم تكن من العلماء ، فلا أقل من « ألا تثير فى وجوه العاملين غبار النواح والولولة » والقلب مضخة تعمل بواسطة الشرايين والأوردة ومن المرافقة أن نتصوره وسيلة إلى الحقيقة و « عمرى الذى ضاع وراء الأسوار لم يضع هدراً ، ولكن عمرك أنت سيضيع هدراً » هكذا يختار عمر نابه الداخلى ، كالخيار كمال عبد الجواد لأحمد شوكى ، وكاختيار صابر لإلهام ، يمزق الأحشاء غير المربية على أضواء الرؤيا العجيبة « للثورة الأبدية » . وإذا كان كمال عبد الجواد يعترف بأن مشكلة الإيمان لم تحل بعد فإن أزمة صابر أنه « آمن ولم ير » ولكنه لم ينل الصلوب الذى يجلد به لأن إيمانه لم يتزحزح عن موقعه التقليدى. وكذلك آلت الأزمة نفسها ضارية كحمم الجحيم على عمر الحمزوى لأن إيمانه هو الآخر - المسمى عثمان خليل - لم يتزحزح عن موقعه التقليدى ، لطول العزلة وارتفاع الأسوار . ولم يبق أمام عمر الحمزوى الذى باغته الأزمة فى تعبير بداى أن يطير الكازينو فوق السحب وأن تراقص الزواحف الطيور إلا أن يرقص مع لهيب الأزمة فوق الهرم ، أو يلقى بنفسه من أعلى جسر إلى قاع النيل أو يقتحم الملتون عارياً « وبقينا أن روما لم يحرقها نرون ، ولكن ضرمها الأشواق اليائسة ، كذلك تزلزل الأرض وتنفجر البراكين » .

وفى كوخه الأسطورى عند طرف الصحراء حيث تكمن « حقيقة كل شيء فى اللاشيء » وحيث تاقت نفسه إلى لحظة الانتصار المأمولة « لحظة التحرر الكامل » لا تفارقه أنياب الواقع المديبة لحظة واحدة ، فإذا بابنه سمير - وهو بعد قطعة لحم حمراء - يحمل رأس عثمان خليل ويطارد أباه مطاردة عنيفة حتى ينطرح على الأرض إعياء فيسمع الصففاة تترنم ببيت من الشعر ، واقتربت منه بقرة قائلة

إنها سوف تتوقف عن درّ اللبن لتتعلم الكيمياء . وزحفت حيه وقطاء ثم بصقت أنيابها وراحت ترقص في مرح . وانتصب الثعلب حارسا للدجاج ، واجتمعت جوقة من الخنافس وغنت أغنية ملائكية . . . أما العقب فتصلت له في لباس مرمضة . وما أشبه ذلك الحلم العجيب بتلك اللحظة الفاتنة التي وقفها يوماً في بحر الظلمة العجيب حين أشرق عليه خط من ضياء بثه — فيما خيل إليه — أنفاس المجهول وهمسات السر . . ما أشبه المحظتين حقاً وما أذكى الفنان حين يحقق الحلم القديم للازواج أن ترقص الطيور ، فالمعجزة تمت ، ولكن بغير أن تكون الكينونة العظمى في جوف الصحراء هي السبب ودون أن تكون الأشواق اليانسة هي الهدف . وإنما حدثت المعجزة تماماً كما سبق لها أن حدثت لمرضى زعبلاوى ، أثناء نومه امتلاّت خياشيمه برائحة الياسمين وتساقط على رأسه رذاذ ماء منعش . وإذا بزعبلاوى الذى يبحث عنه المريض المسكين قد كان « حاضراً » أثناء « غيبته » العميقة بتأثير العمر (لاحظ الدلالة المزدوجة للخمر ، الجسدية والروحية ، وهما الطريقتان اللذان خاضهما عمر) وكان الفنان يريد أن يؤكد على أن « غيبوبة » البطل لا تنفى « حضور » ما ظل يبحث عنه طيلة الرواية ، أو البطولة . هكذا الأمر في أماسة عمر ، إنه ظل غائباً عن معنى الطريق — كصابر — يحوس في مختلف الطرق بين تقليدية لا تلمح الطريق الوحيد الصحيح الأقرب إليها من كافة التعاريج والمنعطقات والدهاليز المظلمة . . سواء كانت ظلمة الجنس في أعماق الصحراء والعش الذهبي ، أم ظلمة الوجد في طرف الصحراء والكوخ الأسطوري . إن عمر يكشف — فجأة — كما غابت الرؤية عن عينيه فجأة كذلك ، إن رحلة الوجود وإرادة الحياة هي « المعنى » الذى يبحث عنه ، ومعها البشرية بأسرها في موكب تاريخها الخافل . حيثنذ يصبح « كل شيء له معنى » و « لا شيء في الوجود عبث » كما همس عمر ، والمطاردون لأزمته إلى ذروتها يتعقبون عثمان خليل المختبئ في هذا الركن القصي ويصيبونه — هو لا عثمان — بغيار ناري ولكن « ليس لشيء نهاية » كما يغنم متذكراً بيتاً من الشعر يتردد في وعيه بوضوح عجيب « إن تكن تريدني حقاً فلم هجرني ؟ » . وهو ليس سؤالاً بقلر ما هو جواب على السؤال الذى طرحه نجيب محفوظ — أو أعاد طرحه — في روايته السابقة « الطريق » . فقد طرحه من قبل في « اللص والكلاب » وأجاب عليه الشاب الطويل الأسمر المسك

يسراه وردة حمراء ، وطرحه من جديد في « الطريق » ، وبها هو يجيب عليه في « الشحاذ » ، فالطفل الموعود في أحشاء بثينة من عثان خليل ، ثمرة اللقاء بين الشعر والعلم والثورة . فذلك هو الأمل العجيب الذى يبرق بين الحين والآخر في علم نجيب محفوظ ، يبرق بريقاً عقلياً خالصاً ، وليس امتداداً عفويا لأحداث الرواية . وذلك أيضاً هو تفسير ظهور البريق العقلي كالمعجزة ، بلا مقدمات حقيقية في صلب القضية المطروحة للبحث . وهذا هو الفرق الهائل بين بناء « الشحاذ » وبناء « الطريق » ، بل هو نفس الفرق الهائل بين بناء « السماء والخريف » وبناء « اللص والكلاب » . ففي « الشحاذ » و « السماء والخريف » هو بناء عقلي خالص ، وحسب كالمعادلات الرياضية ، بالرغم من توظيفه لكافة الأدوات التكنيكية التى تنشئ بالعفوية والبراءة كالحلم والأحاديث النفسية وانسياب الزمن وتداخله وتدققه باختلاف الضمائر الثلاثة . ونحن نستطيع أن نوجز « الشحاذ » فنجد أمامنا « زعيلوى » ، ولكننا لا نستطيع بحال أن نوجز « الطريق » أو « اللص والكلاب » لأنهما سؤال روائى ، والسؤال يحتمل الظلمة أكثر من النور والكواليس أكثر من خشبة المسرح . أما الجواب فهو يحمل في تضاعيفه « الضوء » الذى يبدد كل ظلمة والأمل الذى يبدد كل شك . ونحن « نفهم » من بيت الشعر الأخير في خاتمة الشحاذ ما ظل غامضاً علينا طول الطريق . ولكنه الفهم المصنوع من مادة تختلف طبيعتها عن المادة التى صيغت منها أزمة صابر زمأسة عثان . وكأن الفنان « يقسم » الحل على مشكلة لا حل لها بدلا من « الانتحار » . فإذا نصنع بعين مجردة لا ترى ؟ أليست عيناً من زجاج . . تفضل أقرب الطرق إلى قلبى صاحبها لتوخل به في متاهات لا تخاطر على بال ؟ وكيف الحصول على البصيرة الداخلية التى ترتفع إلى مستوى النبوة ما دامت أقدامنا لا تنزحزح عن مكانها كالتمثال ؟ لم يصنع الفنان أكثر من وردة حمراء تلهب خطوات عيسى الدباغ في السير إلى الأمام ، ولم يصنع أكثر من بيت شعر قديم يحث عمر الحمزاوى على المزيد من السير إلى الأمام . بقى سؤال خطير أمام نجيب محفوظ : هل يتجاوز بطله الرجائى موقع قدميه فيرى « الأمام » بكلتا عينيه ، أم أن هذه الخطوة تظل « وعداً » قابلاً للحلم به في نهاية بعض الروايات دون البعض الآخر ، وبغير أن يحقق الواقع الأليم هذا الوعد فلا يسقط الفنان في وهاد الكذب ؟ أى أنه إذا كانت مأساة صابر وعمر

كامنة في ذلك العماء الداخلي أو الرؤية التقليدية لمعنى الطريق ، فهل يعنى ذلك ضمناً أن الطريق موجود رغم ذلك ، أم أن المأساة الأشمل هى أنه ليس ثمة طريق على الإطلاق ؟ بعبارة أخرى : أليس لنا أن نشك من جديد في وجود زعلابوى ما دامت « الغيبوبة » التى أصابت مريضه بإغماء طويل قد راقت صابر وعمر في رحلتها الدامية للبحث عن مخرج . ألا تشكك هذه الغيبة الدائمة للطريق الصحيح في معنى حضوره ؟

إن هذه التساؤلات تتزاحم على غيبتنا برصدنا لكافة التطورات التى تراكمت على جانبي الطريق الذى مضى فيه « إيمان » كمال عبد الجواد : منذ تلك الإجابة الرمزية لأولاد حارتنا التى جددت السؤال تجديداً مروعاً في « اللص والكلاب » إلى أن جاوبنا الفنان جواباً توقف ثانية عند أعتاب أولاد حارتنا، فعاود سؤاله من جديد في « طريق » صابر إلى العذاب الوحشى ، وحاول الإجابة من جديد في « الشحاذ » . . وفي كل مرة « سأل » فيها نجيب محفوظ ، كان يصل إلى أبعد الأعماق غوراً ، وفي كل مرة « أجاب » فيها كان يطفو على سطوح الأشياء ، على القشرة الخارجية ، ليلقى علينا بهذا الذى نسميه فنياً بالمعجزة وندعوه أحياناً بالأمل . . هذا على الرغم من أن الشوط الذى كان يقطعه من سؤال إلى آخر كان الطريق يزداد ظلمة ووحشة بحيث تصبح الإجابة تلو الأخرى نوعاً من المقامرة . لذلك كان الفنان أميناً كل مرة يدرك فيها أنه خسر الرهان في هذا الجواب أو ذاك، فيعيد السؤال من جديد. على أنه بالرغم من أن إجابته في « الشحاذ » أكثر عمقاً وتفصيلاً من إجابته في « السمان والحريف » . كان عليه أن يدرك بصورة أعق أن « المعجزات » التى تتضمنها إجاباته السابقة، قد أثبتت « خطأ ما » في صميمها يتجاوز بمأساويته الدامية كل أخطاء الموقع التقليدى للقلمين الثابتين والعين الزجاجية . وهذا ما يشكل في روايته القادمتين « ثرثرة فوق النيل » و « ميرamar » مرحلة جديدة تختلف كثيراً عن مرحلة السؤال والجواب في « الطريق » و « الشحاذ » والمرحلة الأقدم منها في « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » .

وقبل أن تنتقل إلى المرحلة الجديدة الثرية بأخطار مواقف نجيب محفوظ ، يجدر بنا أن نعيد النظر فيما تأثر به من صياغات الآخرين أثناء صياغته لحنة الشحاذ وبخاصة عند ما نجد قاضى التحقيق في « الجريمة والعقاب » لدوستوفسكى، يوجه



الحديث إلى راسكولنيكوف قائلا : « إني أجلك واحداً من أولئك الذين يفقون بائمين لمعذبهم وهو يستخرج أحشائهم ويمزقها ، لو أنهم استطاعوا فقط أن يمدوا الإيمان » وكأنه يوجه الحديث إلى عمر الحمزوى . وكما يقول اليزيو فيفاس عن روايات دوستوفسكى من أن ما تحويه ليس أكثر من « تنظيم درامى للحياة يحتوى على أشخاص أكثرهم شديداً بالاهتمام بالأفكار<sup>(١)</sup> » . يمكن لنا أن نطلق هذا التعبير على روايات نجيب محفوظ الأخيرة .. و « الشحاذ » من بينها على وجه الخصوص . وهذا ما يفسر لنا ما نلاحظه عليها من شحوب لو أنه قيس بالمعايير التقليدية لبناء الشخصيات الفنية ، فعالم كافكا - كما يقول نفس الناقد - لا يحتوى على بشر حقيقيين « بل هو تقطير ميتافيزيقي يمثل نواحي معينة من الحياة الروحية »<sup>(٢)</sup> . على ذلك يصبح هم نجيب محفوظ كهم دوستوفسكى تماماً هو النظر إلى تلك « الأخاديد السرية » في الروح . والحمزوى فيه الكثير من إيفان « يسيطر عليه شك كبير لم يجد له حلاً .. وهو واحد من أولئك الذين لا يرغبون في الملايين ، بل يرغبون في إيجاد جواب على أسئلتهم » وقد يجد الجواب في الملايين كما يظن عثمان خليل ، ولكن الملايين حينئذ لا تعنى بالنسبة له إلا جواباً على سؤال . وقد توجه إيفان وعمر الحمزوى بسؤال مشترك « ترى ، كيف يمكن أن تكون الحياة جميلة جداً وفي نفس الوقت فظيعة جداً » كما يقول دوستوفسكى مستطرداً « لقد أحب الحياة بقوة ، أحب الأوراق الصغيرة الملبدة عند ما تأخذ في التفتح في الربيع والسماء الزرقاء .. وهو قادر أن يقبل فكرة الله على أنها فرضية ، ولكن الشيء الذى لا يستطيع أن يقبله هو الظلم الموجود في العالم » وإن تراوحت أشكال الظلم بين إيفان وديمتري من ناحية وعمر وعثمان خليل من ناحية أخرى . على أنه بينما تكن مأساة إيفان في أنه كتب عليه أن يعيش في عالم « كل شيء فيه جائز » فإن عمر الحمزوى - على النقيض منه - كتب عليه أن يعيش في عالم « لا شيء فيه مشروع ألبته » .

ومن بين أسماء الثلاث الغربي الحديث « روكانتان » في « الغثيان » لسارتر و « ميرسول » في « الغريب » لكامى و « دينو » في « السأم » لألبرتو مورافيا ، يبرز بطل السأم من بين أفراد أسرة الاغتراب والبعث أقرب ما يكون إلى بطل الشحاذ في تكوينه الفكري وبنائه الفنى ، وإن اختلفت المقدمات والنتائج في رواية الكاتب الإيطالى

(٢٠١) راجع كتاب « دوستوفسكى » تحرير رينيه ويلك - الترجمة العربية المذكورة سابقاً - ص ١٢٦ .

عنها في رواية الكاتب المصري . فليدنو ابن المرأة الغنية يحس فجأة باشمزاز غريب من أمه ومن أموالها كتعبير عن اشمزازه الأكبر من العالم وقواعد العيش فيه . ولكنه لا يجد المأوى في الرسم وإن جاءت الصورة التي تركها بيضاء من غير سوء إلا من توقيعه أسفلها أكبر الدلالات على نيل السأم منه بعد أن مزق الصورة الأولى وهي في تمامها . وهو أيضاً لا يجد المأوى في أحضان سيسيل التي تبدو كالكون الصامت لا تحير جواباً على أسئلته الضائعة في لياليه الشاذة معها . ولا يجد أخيراً سوى الرسام العجوز باليستاري يعانق فيه امرأة مستقبله الأليم ، إذ يتحرر الرجل ذات يوم لغير ما غاية . وكذلك يفعل دينو ، ولكن دون أن يصيبه الموت ، بل يتم إنقاذه — ذلك الهارب من الحكم المشمول بالنفاذ — ليلقى مصيره بعيداً عن الحرية . فليس الانقاذ هنا ، كجرح عمر الذي أفاق عليه في العربية مردداً في ذاكرته ذلك البيت العجيب من الشعر ، وإنما هو استئناف الحكم من جانب الوجود الصامت ليظل الكون — في نظر مورافيا — أنخلد صمماً من كافة المحاولات لاستنطاقه . ولقد أفاد نجيب محفوظ بغير شك من رواية السأم هذا الحوار العقلي البارد العاري من كل زخرف عاطفي حتى يتيح للبطل الحد الأقصى من العري أمام الذات . كما أفاد منه فكرة الجنس كطرف في الحوار الوجودي لا كإشباع عابر . وأفاد منه كذلك فكرة المرأة المتنقلة مع البطل بعدد خطواته سواء تمثلت شحاذاً لصابر في « الطريق » أو انتصبت شبحاً جائئاً على الصدر باسم الثورة المأزومة في « الشحاذ » . ولكن هذه القوائد جميعها تدخل في نطاق الأدوات التكنيكية ، لا تحول ظلالها الفكرية من الاختلاف الجوهرى العميق بين إنسان الغرب الحديث كما عاينه سارتر وكامو ومورافيا ، والمنتمى العربى المأزوم أزمة معصرية بالغة الضراوة والعنف في أعمال نجيب محفوظ .

ولعل أميل إلى ما يميل إليه بعض النقاد<sup>(١)</sup> من أن صياغة الخاتمة في « الشحاذ » كما جاءت في « الأهرام » أدق وقصاً منها في الكتاب المنشور . يهمس عمر الحمزاوى في الخاتمة الأولى قائلاً « وأغمضت عيني حتى لا أرى شيئاً . . ولم يسكن الألم .

(١) كما جاء في مقال محمد عبد الله الشفيق — ملاحن « الشحاذ » بجريدة المساء — عدد ١٩٦٥/٨/٢٩ .

وتساءلت متى ينهزم الشيطان . متى أرى وجهك ؟ ألم أهجّر الدنيا من أجلك ؟  
وشعرت بالوثبة التي تبشر بالنصر ، وشاع في صكرى شعور غامر بالسعادة ،  
وعاودنى الإحساس الباهر الذى سبق الرؤيا عند الفجر ، وقال صوت فى باطنى  
كأنه يهين الجواب عما أسأل عنه : إن تكن تريدنى حقاً فلم هجرنى ؟ أما  
النهاية الفاترة للرواية فى الكتاب المطبوع فعلى النحو التالى « ووجد نفسه يحاول  
تذكر بيت من الشعر . متى قرأه وأى شاعر غناه ؟ وتردد الشعر فى وعيه بوضوح  
عجيب : إن تكن تريدنى حقاً فلم هجرنى ؟ ! » وهكذا ، فما ظنه أنياباً مديّة  
طيلة الرحلة الدامية : من زينب والمستنقع الدهنى إلى مصطفى والقلب والفتار  
إلى بشينة ومزجها الشعر بالعالم وأخيراً بالثورة فى زواجها من عثمان خليل إلى سمر  
كتلة اللحم الطرية الحمراء والحنين الرابض فى بطن بشينة . . هذه الدنيا كلها  
من البشر والآلام والتناقضات الانهائية ، التى زعم لنفسها يوماً بأنه هجرها إلى  
أحضان وردة ومارجريت وبقية القائمة ، وتوهم أياماً أنه هجرها إلى أحضان السر  
فى طرف الصحراء . . هذه الجزيرة المهجورة هى مطلقه الوحيد الممكن - فى  
رأى نجيب محفوظ - مهما تعرض لإيمانه لأتواء البحر المضطرب من حوله ،  
فليس الاضطراب سلباً خالصاً كما يوهى انشائه المستحدث إلى البنك والمطبخ  
والكاديلاك ، فالسلب الخالص سكون أبلى ، أما الاضطراب فيعنى النقيض فى  
نفس الوقت ، النقيض الكامن فى أحشاء بشينة أو وليده من زينب . وكما أن النار  
تخلف رماداً كما يقول المثل الشعبى ، فإن الرماد مآله إلى البعث والتجدد كما تقول  
الأسطورة . على أن هذا الأمل الوعاج فى خاتمة « الشحاذ » ليس إلا بريقاً عقلياً  
لا يتسبب الشطر الآخر من الخاتمة : فكثلة اللحم الحمراء المسماة سمر تحمل رأس  
عثمان خليل ، وعثمان خليل لا يزال مطارداً منذ دخل الطور باسم أحمد  
شركت إلى أن أخفقت محاولة اختفائه بالكوخ الأسطورى عند عمر الحمزاوى .  
وثمرّة الزواج بين العلم والقرن والثورة - بين عثمان وبشينة - لا تزال ثمارها فى عالم  
الغيب والمجهول . فما المصير ؟ ما مصير كمال عبد الجواد بعد أكثر من عشرين  
عاماً على نهاية الثلاثية ، قضاهما أحمد شركت خلف الأسوار تحت أسماء مستعارة ؟  
إلام تطورت أزمة المتنى إلى الثورة فى مصر المعاصرة ؟

لم يتجدد السؤال ولا الجواب في «ثرثرة» أو «ميرامار»، وإنما اكتفى الفنان بتحديد معالم «مرحلة الانتقال» التي نعيشها على كافة المستويات، بدءاً من الحالة النفسية وانتهاء بالفكر والحضارة مروراً بالمناخ السياسي والاجتماعي. ولكي يؤكد نجيب محفوظ على أن مهمته لم تعد السؤال والجواب، وإنما أمست — مع تكاثف الظلمة — مجرد تحديد لمعلم الانتقال، اختار لروايته الأولى «عوامه» في النيل، ولروايته الثانية «بنسيون» على البحر، وكلاهما يرمزان إلى الإقامة المحدودة غير المستقرة. ولن نقابجاً بعدئذ بأن الفنان يستحضر في مخيلته الروائية بعض الوجوه التي صادفتنا في مرحلته — أو مراحله — الجديدة. فهو هنا لا يقدم أنماطاً جديدة من التعبير عن أزمة الممتسى، هذه الأزمة التي بلغت أعلى مراحل عنفها في «الطريق» و «الشحاذ»، وإنما هو يطمح إلى تحديد معالم مرحلة الانتقال التي أحاطت الأزمة بجلوان عالية لا تغفل منها كوة ضوء. فإذا تعرفنا على هذا الممتسى أو ذاك، هنا أو هناك، فإنه ليس مقصوداً — هذه المرة — لداته.. وإنما هو يقوم بدور المؤشر إلى نهاية الطريق المسدود التي أدت إليه تراجمها مرحلة الانتقال الدامية.

وهذا المؤشر في «ثرثرة فوق النيل» تقوم بدوره شخصيتان: أنيس زكي، ومماره بهجت. فهما الشخصيتان الوحيدتان اللتان يمكن أن تصب فيهما العوامة — رمز الانتقال وسط المخاطر — كافة عذاباتهما التي تخصها الحوزة الدائمة الحضور ومن حولها دائم الغياب. ويركز الفنان تركيزاً واضحاً على شخصية أنيس، استمراراً لمنهجه الجديد التعبير عن البطولة التراجيدية. ولكنه المنهج الذي يضيف إليه روافد لم يعرفها من قبل في رواياته الأربع التالية لأولاد حارتنا.

والرافد الأول هو السياق التاريخي الذي يمنح شخصية أنيس بعداً جديداً لم يعرفه صابر الرحيمي أو عمر الحمزوي، فهذا السياق الذي يضم في مجراه المتدفق، البعد الميتافيزيقي والبعد الواقعي، يشي بذلك الإطار الذي حدده نجيب محفوظ لمعنى «الزمن» في مرحلة الانتقال التي اختار العوامة رمزاً مباشراً لها. هذا الإطار المحدد في «ثرثرة» هو الإطار الحضاري الذي يجمع في مادته وتكوينه شعث العناصر التي شكلت أزمة سعيد مهران وعيسى الدباغ في بدايتها، وأزمة صابر وعمر في ضروتها.. هي بعينها التي شكلت جوهر المأساة في «ثرثرة» و «ميرامار»، في ذروة الهزيمة.

والفنان يبنى رموزه طباقاً فطابقاً حتى ليكاد الدور العلوى - إذا نظرت إليه من السطح - أن ينسبك النور الأرضى ، ولذلك كان « السياق التاريخى » هو سور مصر العظيم فى « ثرثرة فوق النيل » يحى أعلى الشواهد من أعق القيعان ، كما يحى أغور الأعماق من ناطحات السحاب . أى أن الواقع السفلى فى حياة أنيس الذى تبتلنا به الصفحات الأولى من الرواية على لسان صديقه القائل « فلنقم أنت فى العوامة ، لن نتكلف ملياً واحداً من إيجارها ، وعليك أن تعد لنا كل شئ » من حشيش وخمر ، وكذلك الغمامة العلوية فى حياة أنيس ، تلك التى تبتلنا بها الصفحات الأولى حين يقدم « كشف الوارد » إلى رئيسه ورقة بيضاء بغير سوء ودخله يردد « لا حركة البتة فى الحقيقة . حركة دائرية حول محور جامد . حركة دائرية تتسلى بالعبث . حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار . فى غيبوبة الدوار تخفى جميع الأشياء الثمينة » . ولكن الواقع السفلى والغمامة العلوية فى حياة أنيس زكى يضمهما فى تدفق نارى لا يرحم ذلك السياق التاريخى الغرب الذى يبدأ فى غزو غيخته التى رأت فى الحية الرقطاء أنها أدت خدمة لا تتكرر للملكة مصر القديمة وأن الممالك ظلوا يضحكون رغم صراخ الشكالى « كلما ثروا على آدمى فى مرجوش أو الجمالية أقاموا منه هدفاً لتدريهم . وتضيع الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون » .

وأول استعارة يقوم بها الفنان من أعماله السابقة ليصوغ ديكور العوامة العجيبة ، هو « عم عبده » البواب العملاق كشىء ضخم عريق فى القدم و « رمز حقيقى للمقاومة حيال الموت » والراجع أنه كان يسعى فوق الأرض قبل أن تغرس أول شجرة فى شارع النيل - هكذا ردد أنيس - والراجع أيضاً أنه العوامة ، لأنه الحبال والفناطيس . وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت وجرفها التيار ، وهكذا ردد عم عبده . سواء كان بولاً لعوامة الرثرة أو رباً لآل عبد الجواد فى الثلاثية أو ساكن البيت الكبير المدعو بالجيلادى فى أولاد حارتنا ، فإن ملاحظه الفيزيائية تشف عن ذلك البعد الأسطورى فى الرواية ، تؤكد ولا تنفيه . والسياق التاريخى كما يشاء الفنان أن يسمى ما أدعوه بالإطار الحضارى ، يحاصر هذه الاستعارة الأولى فى ديكور الرثرة بسؤال مباغت يلح على أنيس ما إذا كان يوجد للمعز لدين الله الفاطمى ورثة يمكن أن يطالبوا ذات يوم بملكية القاهرة ، والإجابة المدوخة لرأسى

يدور بلا محرك « إن الإفراط وحده كان السبب في أن أكثر الخلق لم يعمرُوا طويلاً .  
وهو لا يتناول من وقوف مكتبته عبثاً كتاب ك . ك عن الوهبة في العصر القبطي ،  
ما دامت عيناه تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية عباد الله . فالإنسان  
— أمامه — يرتد إلى العصر الطحلبي ، ولكن ما هي الأسباب التي حولت بعض  
المصريين إلى رهبان . وليل زبدان — صديقة الأعوام العشرة الماضية — لا تذكره  
إلا بنفسها في عصر خوفو حيث كانت ترعى الغنم في شبه جزيرة سيناء ، ولكنها  
لم تترك أثراً إذ لدغها ثعبان أعمى فقتل عليها . . أى شبه بينها وبين الحية  
الرقطاء التي أدت خدمة لا تنكر بلدغة كليوباترا؟ وليل — مع ذلك — لا تهاجم في  
لهوها بأمرأة مثل فكتوريا ملكة مصر المحافظ المشحون بالتقاليد . وليس عجيباً هذا  
التوازي المحكم بين السياق التاريخي وما يورث به أنيس من رموز وإشارات ، كما  
أنه لم يكن عجيباً في تصويره أن يعبد المصريون فرعون « ولكن العجيب أن فرعون  
آمن حقاً بأنه إله » . وهو يقيط نفسه على أن الذي جعل من تاريخ الإنسانية  
مقبرة فاخرة تردان بها أرفع المكتبات — ومن بينها مكتبته — لا يضمن عليها بلحظات  
مضضخة بالمسرة . فيأله من مدير أحرق — وأعمى ! — هذا الذي لا يرى  
ما كتبه أنيس في بيان « الوارد » بالرغم من أن الصفحة ظلت بيضاء بغير سوء ،  
تماماً كصلصة المدير التي تجلت كظلمة قارب مقلوب في قبضة الظلام « ووضح  
تماماً بأنه من سلالة المكسوس فوجب أن يرتد إلى الصحراء » والمدير العام أول  
الضيوف الجدد في الرواية الجديدة — والطبقة الجديدة على السواء — وليس من  
قبيل الصدفة ولكن من قبيل الإحكام الروائي أن يطارد الضيف الجديد ذلك السياق  
التاريخي القاتل بأن « الثورات يدبرها الدهاء وينفذها الشجعان ثم يكسبها  
الجهنماء » . ولا نجاة من الظلمات إلا في ظلمة أعمق ، رابضة في جوف الحوت  
الذي أنقذ يونس من الهلاك . والحياة تمضي قبل أن نستوعب ما يمر بنا ، حتى  
إذا كان ضرباً من الخيالات العربية في رأس أنيس ، فما الخيال وما الواقع ، ومن يكون  
رجب إله الجنس ومعهد العومة بالنساء ؟ وإذا كانت ليل زبدان التي جاء بها  
لأول مرة هي نفسها فتاة سيناء التي قضى عليها الثعبان الأعمى فهو — رجب —  
لن يكون شيئاً آخر غير جلد القديم الذي كان يسمى في الغابات قبل أن يقام بناء  
واحد على ظهر الأرض « كان يدفن في أحضان النساء مخافه من الحيوان والظلام

والمجهول والموت. كان له رادار فى عينيه ورادار فى أذنيه وقنبلة مجسمة فى قبضة يده . وحقق انتصارات عجيبة قبل أن يتهوى هالكاً » لنحرص غاية الحرص على هذه « النبوءات » فى يدنا كمرآة سحرية للماضى الحاضر أو الحاضر الماضى فهما معاً « زمن » واحد متعدد الأبعاد حقاً ، ولكن جوهره الحضارى المتدفق عبر التاريخ لا يتأثر بالتفاصيل . من هذه التفاصيل تلك الاستعارة الثانية من الشحاذ حيث يقبض الفنان على عمر الحمزاوى ويوجزه فى « مصطفى راشد » أحد أبناء العوامة ، المحامى المعروف والفيلسوف . متزوج ولكنه لا يزال يعتقد أنه لم يعثر على أغنوجه المفضل من النساء وهو يتطلع بصدق إلى المطلق وسوف ينبجح فى أدراكه ذات ليلة « ولا خوف ينتاب المؤمن - وبخاصة إذا كان أنيس - ما دام الحوت فى الماء ، ولكن « سناء » القاصر وأحدث منجزات رجب ، يدها صغيرة كيد نابليون . والانشغال عن الخوف بالخوف فى حياة أنيس ، سواء حين يهلهه المدير بالفصل على طول إدمانه للأفيون أو وهو يتأهب لقضاء العمر فى غابة موحشة ، هو ظل باهت للخوف الذى يحتاج أهل العوامةهما قال «على السيد» - نيابة عن الجميع - «لأننا نخاف البوليس والجيش والإنجليز والأمريكان والظاهر والباطن فقد انتهى بنا الأمر إلى ألا نخاف شيئاً » ويستكمل رجب ملامح الصورة وهو يطرد شبح الخوف عن مهاجمة سناء ، كالذياب «فالدولة منهمكة فى البناء ولديها ما يشغلها عن إزعاجنا» . وهكذا يصبح هذا البناء شيقاً مرتين : الأولى عند مصطفى المنيأوى بائع اللب والفسار إذ كان اشتراكياً قديماً ، والآن لم يعد للفضال معنى ما دامت « الدولة » تقوم به ، والثانية عند بائع آخر يمثل الأدوار المسلية التى يكتبها البائع الأول ، هو رجب النجم السينافى الذى يبرر غواية البنت القاصر بأن «الدولة» منهمكة فى البناء . وكأن الدولة فى الحالتين « كائن ميتافيزيقي معلق فى فضاء خرافى ، لا يتأثر بناؤه باللب والفسار من ناحية ، والمخدر والغواية من الناحية الأخرى . بل وكأن تجارة الدعارة الفكرية الفنية ، تختلف فى شيء عن المتعة والجريمة التى هيأتها بسمية عمران لابنها صابر . . . بل إنها لتجارة واحدة يظلم أصحابها أنفسهم والدولة معهم والمستهلكين جميعاً إذا لم يحصل أحد الأطراف على نصيبه من الأرباح والخسائر » فيا أى شيء افعل شيئاً فقد طحننا اللاشيء » كما صرخت أعماق أنيس ، ولا ريب « أن أشنع تهمة فى عصرنا هى الرجعية » مهما

تلوث الكلمات بتهكم رجب . ولم يبدع الإنسان - تستأنف أعماق أنيس - ما هو أصدق من المهزلة .

ولم يكن ذلك السياق التاريخي المضطرب بالأحداث العظام إلا « يوماً واحداً » في حياة أنيس ، ولكن ما أبعدنا عن ذلك اليوم في حياة آل عبد الجواد التي خصص لها الكاتب ثمانين صفحة أو يزيد من صفحات الثلاثة . وما أقرب في نفس الوقت من يوم التوراة - مضروباً في سبعة - الذي خلق فيه الرب العالم كله ! فالكلمة هنا - في ثرثرة - أثقل وزناً من صفحة كاملة في الثلاثة العظيمة ، وموكب التاريخ يمضي أمامنا في كلمات نحنا أنيس زكى من أشواقه العليا وارتباطاته الربانية على السوء . واكتفى الفنان في هذا اليوم من أيام أنيس ، أن يقدم بقية الشخصيات في الرواية بصورة تقريرية مباشرة ، وأن يصور المناخ النفسى العام لهذه الأسرة الغريبة التي تجتمع من كل حذب وصوب حول الجوزة كل مساء « ثرثرة » حقاً ، ولكن ثروتها ليست كالتنقش على سطح المياه ، وإنما كالماساير الملتبة في قلب هذه الشخصية الغريبة « أنيس زكى » . وأنيس يختلف في بنائه الفنى عن صابر في الطريق وعن عمر في الشحاذ لأن منحاه الفكرى مختلف أعمق الاختلاف . إنه بغير شك يمضى خطوات في طريق صابر . كما أنه يتسول نشوة اليقين المستعصية على الشحاذ عمر . . ولكنه لا يمضى في طريق صابر إلى نهايته ولا يظل شحاذاً إلى الخاتمة . لذلك فبالرغم من أنه « البطل الفرد » الذى يجمع في طواياه أزمة مجتمع ومسئولية حضارة ، إلا أن بقية الشخصيات من حوله ليست مجرد شرايين تدفع الدم في عروقه وإنما هى « شخصيات » حقيقية وليست أشباحاً . وذلك هو الرافد الجديد الآخر في « ثرثرة » بعد الرافد التاريخى ، وكان الرافد الثالث هو المكان في معاصرتنا للزمان ، هو العوامة التي تحمل أكداساً من الكتب وأرفف التاريخ ، ولكنها تحمل في نفس الوقت « أحشاء » الحاضر وأغواره العميقة .

ولعلنا نثر في « اختيارات » نجيب محفوظ الفنية من « مقبرة التاريخ » الواسعة الفائرة فاما على آخره يتلعل الحاضر عبر غيبوبة أنيس الدائمة ، ما يشير إلى طبيعة هذه الشخصية وما تمثله . ولعلنا أيضاً نثر في اختيارات الكاتب لبقية الشخصيات



ما يلور معنى العوامة في حياتنا والثروة التي لا تغارق جنباتها لحظة واحدة . وبالرغم من أن الفرق ليس من نصيبها كبعض العوامات المحاورة التي لاقت هذا المصير فإن الدمار يلاحقها في ظلمة الصحراء في ذلك اليوم اليتيم الذي خرج فيه الصباح - أو تجرأوا بمعنى أدق على الخروج - فاقترفت سيارتهم وهرولتهم جريمة القتل التي تهربوا من مواجهتها الواحد بعد الآخر . . إلا أنيس زكى ومماره بهجت . وتكاد معظم الإشارات التاريخية أن تكون متقاة من لحظات « المزيمة » في حياة الشعب المصري ، المزيمة الحضارية الساحقة لكل حرية وكرامة وسلام ، المزيمة الحبل بكل عبودية وانحطاط وامتهان . . منذ لدغت الحية ثدى كليوباترا إلى أن غاص الممالك في دماء المصريين إلى هارون الرشيد الجالس على أريكة تحت شجرة مشمش والجواري يلعبن بين يديه ، وأنت - يأنيس - تصب له الخمر من أبريق ذهبي « ورق أمير المؤمنين حتى صار أصنى من الهواء وقال لك : هات ما عندك ، ولم يكن عندك شيء قفلت قد هلكت . ولكن البخارية ضربت أوتار العود وغنت . . فطرب الرشيد حتى ضرب يديه ورجليه قفلت ها هي فرصة لتهرب وانسجبت بخفة ولكن الحارس العملاق لحك فاتحه نحوك فجري ورامك شاهراً سيفه ففهرخت مستغيثاً بال رسول الله فأقسم ليرمين بك في سجن بينهم . . » والسجن الحقيقي هو هذه العوامة التي يجتمع أهلها بين جدرانها على سطح المياه بدافع « الموت » كما همس أنيس ومماره تخطو أولى خطواتها فوق الصقالة من الشاطئ الآخر ، وتحيل إليه أنه وآها ، ولكن في أى عصر من العصور الغابرة ؟ وهل كانت ملكة أو من الرعية ؟ على أية حال فأنف على السيد وجاذبية رجب القاضى وعلمقة عم عبده تشكل فيما بينها صورة الصديق القديم الذى اكتشف النار منذ آلاف السنين ولم يكن هناك وقتها ملوك ولا رعايا . وكما أن معظم الإشارات التاريخية تكاد أن تكون متقاة من لحظات المزيمة في حياتنا ، فإن معظم الشخصيات المحيطة بأنيس ومماره تكاد أن تكون هي « المزيمة » نفسها أو السلبية كما قال مصطفى راشد أو الفراغ المطلق كما قال رجب . إن المحامى الكبير والصحنى اللامع والنجم السينائى والمطلقة والقاصر والزوجة ، كلها وجوه سبق لنا التعرف عليها كأشباح مجردة في عالم نجيب محفوظ الجديد ، ولكنها هنا في « الرثرة » ليست أشباحاً على الإطلاق، وليست مرايا تحاصر البطل بكافة أوضاع وجهه التراجيدى . . وإنما هي المتى

شخصيات حقيقية تقوم بأدوارها مستقلة عن كيان البطل وإن تكاملت معه .  
وعند ما ييوح خالد عزوز بهذا السر المعلن « كل قلم يكتب عن الاشتراكية على  
حين تحلم أكثرية الكتاتين بالافتناء والإثراء وليالي الأتس في العمورة » فإنه  
لا يصوغ موقفاً من أساسة المجتمع ، وإنما هو يحرك المؤشر في اتجاه المأساة فحسب .  
وليس هذا بالدور الصغير . والمؤشر يتخذ اتجاهاً واحداً مهما اختلفت الأيدي التي  
تحركه ، حتى عم عبده البواب العملاق « هو إمام المصلى الجاور وهو قواد » تماماً  
كالقلم الداعي للاشتراكية بشرط أن يقضى صاحبه ليالي الأتس في العمورة .  
لا يزال المؤشر في اتجاه المأساة . مأساة الكيان المنقسم والوجه المزدوج ، جانبه  
مزيف الضمير ، والجانب الآخر صادق الظلمة . وليس صحيحاً أن أهل العوامة  
« مخدرون » لا يعنهم « الواقع » المحيط بهم في شيء . . . وإذا كان مصطفى راشد  
يقول مازحاً أنهم يعملون للرزق في نصف اليوم الأول ثم يجتمعون بعد ذلك في زورق  
ليسبح بهم في الملكوت فإنه هو نفسه الذي يقول إنه « لا ينتمي لشيء » إلا هذه  
العوامة « فإذا تكون هذه العوامة إذا كان الانتماء إليها يترجم بلسان علي السيد  
أن السفينة تسير « دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا » . ولا فرق حينئذ — عند أنيس  
زكى على الأقل — بين كليوباترة والمرأة التي تباع المعسل بلرب الجمامير . أو أن  
تكون سمارة من مواليد برج العقرب أو أن يكون على موعد مع فكرة « مجردة » ذات  
طابع « جنسي » . هذه المجموعة الهائلة من المتناقضات هي العمود الفقري للعوامة  
وخارجها ، للواقع السفلى والغمامة العلوية في حياة أنيس . للسياق التاريخي المتدفق .  
ولكن اللقاء بين أنيس وسماره على ظهر العوامة . وإن كان عنصراً متناقضاً مع بقية  
العناصر واللقاءات إلا أنه همس بالنبوة التي لا تتحقق بمعزل عن السياق أو عبر مسافة بين  
البداية والنهاية ، وإنما تتجلى النبوة في « ثرثرة » خلال الأحداث وديناميتها . . .  
حتى إن أنيس لا يعكس عين محبة للزائرة « وثمة أسد واحد يلهم اللحم ويرى  
للآخرين بالعظام . وعظام الزائرة الجديدة مترعة بنخاع مزعج » ، ومن الممكن أن  
يكون رجب هو الأسد الثاني ، ومن الممكن أن يكون أسد العوامة مجرد ظل لأسد  
البحر المضطرب من حولها . وأن يصبح « لكل شيء نهاية » — تختلف عن صرخة  
الشيخ درويش في زقاق المدق — فلها تكون اللعنة التي لا تبت في الحجر — آخر  
الليلة — إلا الرماد . وباقتضاء الليلة الثانية يتضوع من النيل شذا مائي ذو نكهة

أنثوية : فهل تكون سمارة بهجت - رمز التغير الوحيد الذى حدث فى العوامة هذه الليلية - بطلنة الالتزام المطلق وسط الضائعين - هل تكون قد عبرت فى خيال أنيس تاركة رايحتها عربون ارتباط فى المصير؟ وإذا لم يكن فى النجوم من يعنى برصد كوكبنا ودراسة أحوالنا الغريبة فتحن ضائعون . هكذا يتشجع العويل المكتوم فى قلب أنيس وروحه ، وكأنه يقرر إذا لم تكن سمارة طوق النجاة فالهلاك هو الحاتمة الجديرة بالجمع . فلعل مسرحيتها تمنح « المعنى » لمن لا معنى لحياتهم أو فى حياتهم ، وهى إذن فى دراستها لشخصيات « المسرحية » إنما تؤكد انتسابها لمن يعنى برصد كوكبنا من كوكب آخر حتى لا تضيع أولاً تزداد ضياعاً : فالطائرات الأمريكية ضربت فيتنام الشمالية ، وأمراب الكاديلاك تفرش الطريق الطويل نحو الاشتراكية . وقال أنيس لنفسه « كل ذلك » يستقر فى جوف الجوزة ثم يتبخر دخاناً ، ولكن هذا الدخان يركز دور المؤثر إلى « الهاوية » التى يرقد على حافتها العالم . وقد يما كان الحمار ينطق بالنبوءة إذا لم يجد الله رجلاً صالحاً ، فلا بأس من أن يصف خالد عزوز لى زيدان بقوله : « مشكلتها الحقيقية هى مشكلة الوطن كله وهى أنها فتاة عصرية أما الزواج فبرجوازي » . وإذا كانت الأسس القديمة التى استقر عليها « المعنى » قديماً تهاوت ، فإن سمارة تقدم أساساً جديداً هو « إرادة الحياة » فلو فقدت أنات عمر الخيام حرارتها فقل على الراحة السلام . وكالتعليق الساخر الذى يربط بين لى زيدان ومشكلة الوطن ، كذلك يسخر مصطفى راشد من أحمد نصر . الزوج المثالى الذى « يقف من نساء العوامة موقف المصريين من الأحداث » . وعند ما يتخلد أنيس إلى نفسه بعد انقضاء الليلية كل ليلة ، لا يجد سوى عم عبده . هذا الذى لا يضعف ولا يشيخ ولا يعرف له أحد عمراً ولا يظن أنه سيموت ، فيتمثل له العملاق فى لحظات حضوره - كما تمثل أحمد عبد الجواد لابنه كمال وكما تمثل الجبلوى لرفة - كالوجود الوحيد فى خلاء صوفى . حينئذ يعنى أنيس ما إذا كان هم الأول هو التذكر أو النسيان ، وكل ما يدريه أنه ساءل نفسه : لماذا وقف التتار عند الحدود؟ وينصف السؤال نبيا للهزيمة كنتجيب محفوظ لم يعربد بفكره ولم يتاجر فى سوق النخاسة فقال فى « الشحاذ » ضمن حوار بين الطبيب وعمران المرض الداهم كالعدو الرابض على على الحدود .. وهاهو ذا يعود فى ثرثرة ليؤكد نفس المعنى من قبل أن تنال الهزيمة عن نفسها بصورة دموية مباشرة . وتذكر أنيس لقاءه المتخيل مع نيرون ، وأكد

أنه كان مجرد إنسان عادى فعشق الفن، ولما وجد نفسه إمبراطوراً قتل أمه، فلما صار إلها أحرق روما. ومهارة كالجمر المشتعلة أبداً لا تريد أن تنطفئ، تحرق العقول والأفئدة بإيمانها الذى لا يكل بأنه على الإنسان أن يشور ولو كان سنة مرة. وليست المشكلة انفصاماً بين الفكر والسلوك، لأن ما يستقر فى الرأس لا بد وأن يؤثر بطريقة أو بأخرى فى السلوك والمشاعر. لذلك نهت صورة الوحش القاتل ويبقى الإنسان المنتصر، وشاهده «الدلتا» التى اخضرت وأثمرت رغم الشوك والزوابع والوحوش والدباب، فلم يكن ثمة وقت إلا للعمل، ولا هدنة لدفن الموتى. وحقاً كلويس السادس عشر لا يدرى عما يدور فى الخارج، لا هو ولا غيره، سواء كان الحادث «انتحار» المرأة فى العمارة المقابلة أو «غرق» العوامة المجاورة. . . ولكن الغيبوبة لا تدوم طويلاً ما دامت سمارة قد أقبلت. هل حدث ذلك، قبل الآن أو بعده؟ تجيب الرواية فى بنائها الديناميكي المتماثل إجابة شحيحة، لا تبوح بسرّها دفعة واحدة، ولا تمهد له بقطرة تنبؤ. ولكننا نلتقط السر فى جريانه المندفِع، فى سياقه التاريخي الذى أدعوه بالإطار الحضارى. بل ويدعوه الكاتب بالتسمية نفسها حين يصرخ أنيس «يا أوغاد... أنتم المسئولون عن تدهور الحضارة الرومانية» ثم يحدهه تحديداً صارماً بقوم يتظنون إمامهم منذ «ألف سنة» وكأنه المخلص أو المسيح المنتظر. وهى السنوات التى قضتها حضارتنا فى تخلف وانحطاط اكتفى الفنان فيما مضى بالإشارة إليها بالسنوات الثلاثين من عمر صابر الرحيى التى قضّاها فى جو مفعم بالدعارة والجريمة، فى القرب من، والبعد عن، أمه بسمية عمران. والهزيمة العسكرية ليست إلا مظهراً دموياً للهزيمة الحضارية، سواء حدثت فى يونيو ١٩٦٧ أو حدثت فى عيني أنيس زكى حين تجلت له المأساة على حقيقتها فى «ميدان المعركة» حيث يجلس قمبيز على المنصة ومن خلفه جيشه المنتصر وإلى يمينه قواده المظفرون وإلى يساره فرعون يجلس جلسة المنكسر والأمرى من جنود مصر يمرون أمام الغازى. ويضيق صدر أنيس وهو يرى موكب التاريخ موكباً من الهاء والهزيمة، ويضيق بأية حكمة — أية نظرية؟ — إلا حكمة واحدة تنمى جميع الحكم، فلن تستطيع إحدى النظريات أن تلغى هذا الركام المائل من العار. وقبيل القيلولة سمع نابليون وهو يتهم الإنجليز بقتله بالسّم البطيء «ولكن ليس الإنجليز وحدهم الذين يقتلون بالسّم البطيء»

وإنما التخلف الحضارى الطويل وانعدام التقاليد الديمقراطية فى أسلوب الحكم يؤدىان هذا الدور « القاتل ببطء » فى حياة الشعوب . وتلوح الدنيا — أم مصر ؟ — غريبة عند تداول الأفكار ، والمخدر ليس وسيلة للهروب من هموم شخصية كما يجمع أهل العوامة فى مواجهة سمارة لأن الأعباء التى يقومون بها فى وعيهم أثقل وزناً من الأعباء التى يرومون حملها فى خلدتهم . وهم حقاً مجموعة من الضائعين كما تود سمارة أن تصوغ من نفسها مرآة للانتهاء يرون فيها حقيقتهن الضائعة فى سحب اللخنان ، ولكن كيف — من ناحية — « يحققون الاشتراكية على أسس شعبية وديموقراطية لا زيف فيها ولا قهر » والأخطار — من ناحية أخرى — « التى قد تحقق بهم كصاردة الأرزاق والاعتقال والقتل » ؟ هل يتمكن الانتهاء المثلث — سمارة بهجت — من حل مشكلة الضياع المثلث ؟ فلو أن المطلق فى حياة مصطفى راشد — أو عمر الحمزاوى من قبل — هو مجرد وسيلة للهروب من المسئولية ، ألا تكون المسئولية بالنسبة للكثيرين هروباً من المطلق ؟ أم أن المسئولية والمطلق يلتقيان فى « أن اللداء الحقيقى هو الخوف من الحياة لا الموت » ؟؟ ويضرب نجيب محفوظ ضربته الفنية البالغة العنف والضرارة — كنبى للزيمية — لعننا نفيق من غيبوبة الزمان فى عوامة لا زمان لها . . . وذلك حين يترأى « تحتس التالث » نخيلة أنيس زكى ويدور بينهما هذا الحوار :

• — ماذا تفعل ؟

- أقتاسم العرش مع أختى حتشيسوت .
- يسأل الكثيرون عن سرخواك فى ظلها .
- إنها الملكة .
- ولكنك الملك أيضاً !
- إنها قوية وتحب أن تستأثر بكل شئ .
- ولكنك أكثر قواد مصر وأعظم حكامها . .
- لم أخض حرباً ولم أمارس الحكم بعد . .
- إنى أحدثك عما ستصير إليه ، ألا تفهم ؟
- وكيف عرفت ذلك ؟
- من التاريخ ، كل الناس يعرفونه . . إنه التاريخ ، صدقنى . .

— لكنك تتكلم عن مستقبل مجهول !

— إنه التاريخ ، صدقنى . . .

ومن له أذنان للسمع فليسمع ، هكذا أتصور الفنان يقول لنا وهو يكتب هذا الحوار العظيم ، ومن له عينان فلير . وفى هذا المقطع يختار نجيب محفوظ فترة من أزهى عصور الحضارة المصرية القديمة، ويكاد أن يكون المقطع الوحيد وسط الظلمة الداكنة من الإشارات التاريخية العديدة إلى الهزيمة فى حياة مصر . ولكن هذه النقطة البيضاء السابحة فى بحر مظلم بلا قرار ، إنما تجيء فى إطار من التساؤلات التى تضع الانتصارات بين قوسين ، أو على الأقل موضع تساؤل . بل إن هذه التساؤلات فى جوهرها قد تبادلت الحوار من وجهة نظر الهزيمة . والفنان لا يتوسل بالخنجر الذى يتعاطاه أنيس طيلة يومه ليستتر تحت لسانه المسطول فينطق علناً بما يهمس به سراً ، وإلا لكان أنيس زكى مجرد بوق رخيص يخفى وراءه الصوت الحقيقى . وإنما يضيف نجيب محفوظ إلى هذه الشخصية الفريدة بعداً تاريخياً يوجز معالم الحضارة التى عشنا فى ظلها فى سياق متدفق لا تنفصل خلاله الغمامة العلوية عن الواقع السفلى فى حياة أنيس . لا يفصل الخاص عن العام ، ولا الجزء عن الكل ، ولا الفرد عن المجتمع ، ولا المجتمع عن العصر الذى نعيش فيه . من هذه الزاوية تقرب هذه الشخصية الرئيسية من صابر الرحيمى ، ولكنها تتجاوزها طويلاً وعرضاً وعمقاً . فهى شخصية تاريخية تضم فى إهابها الماضى والحاضر والمستقبل ، وهى شخصية حضارية تضم بين جوانحها طيات لا نهاية لها من أغوار الواقع الذى نعانىه . فلم يكن عبثاً أن يكون أنيس زكى هو الناطق الرسمى الوحيد باسم التاريخ فى هذه العوامة العجيبة ، ولم يكن عبثاً كذلك أن يصوغه الكاتب من بقايا التلميذ الجوال بين الكليات النظرية فلا يستقر لشهادته المتوسطة إلا على مكتب الصادر والوارد بوزارة الصحة . هذه الهوة الواسعة بين مركزه المتواضع فى المجتمع ، وبين ارتفاعه الحقيقى على كافة القامات الفكرية التى يصادفها فى العمل والطريق لم يكن ردمها ممكناً إلا بالخنجر ، صباحاً فى فنتجان القهوة ، ومساءً فى جمرات الجوزة . فن الحشيش والأفيون أقام أنيس زكى جسراً بين الحلم والواقع . بين الخيال والحقيقة ، بين الذات والعالم . ولم يصنع الفنان شيئاً سوى أن جعله جسراً تاريخياً ، يحتل الزمان والمكان فى إطارهما الموضوعى الصارم ، إلى شفرة حلمية أسرع من الضوء .

ولا تقوم بقية الشخصيات - باستثناء سمارة بهجت - بدور « المرأة » في حياة أنيس ، كما أنها لا تقوم بدور الديكور الذى يزين له أبهاء الحاضر حتى لا يضيق في مقبرة التاريخ . وإنما هذه الشخصيات كما رسمتها سمارة - شخصيات حقيقية لها دورها الذاتى المستقل مهما شاركت - من موقعها الخاص - في صنع المأساة الشاملة . ويبدو أن الكاتب قد أراد أن يقدم لنا شخصياته مرتين : الأولى من وجهة نظرهم والأخرى من وجهة نظر المرأة الموضوعية المحايدة . فسارة نصف أحمد نصر - في مسرحيتها التى سرق أنيس مسودتها - بأنه يشعر في زاوية من نفسه بأنه « مسئول » أويجب أن يكون مسئولاً عما يجري من حوله . ومصطفى راشد يجد في المطلق مبرراً للإيمان ، ولكنه يهيه - فوق ذلك - إحساساً « بالعلو » فوق تفاهته الحقيقية . وعلى السيد يطارده الإحساس بالتفاهة والحياة والعبث ، ولكنه من خلال الدخان تتخيل أمام عينيه « إنسانية جديدة » . وعلى هذا النحو تصبح هذه الشخصيات الثانوية حقاً ، ولكنها حقيقية جداً ، ذات بعدين : الأول يفصح عنه هذا الأسلوب الهروبي للبحث ، والآخر هو اليقين بأن هناك مسئولية ما تطاردهم من شأنها أن تعلق بهم على حقيقتها الراهنة ، ومن شأنها أيضاً أن تخلق للعالم إنسانية جديدة . حتى عندما نطق الصمت من بين شفقتي أنيس واهتمامهم بالهروب أردف أنه هروب من « الخواء » الذى يظلل حياتهم بهذا الضباب المهلك . وهم يشاركونه التعبير عن هذا الخواء الملهم بموجة عاتيه من التعليقات « المازحة » فنيّاً ، والبعيدة كل البعد عن معنى المثلر . اختلطت الأصوات اختلاطاً شديداً حتى ليبدو أن المتكلم واحد ، وأنه الجميع في نفس الوقت :

« - لا هروب ولا خلافة ، ولكننا نفهم حقيقتنا كما ينبغي لنا .

- عوامتنا هي الملاذ الأخير للحكمة البشرية .

- هل الاستغراق في الأحلام هروب ؟

- أحلام اليوم هي حقائق الغد .

- هل التطلع إلى المطلق هروب ؟

- أف . . . وهل علينا من عمل سواه ؟

- وهل الجنس هروب ؟

— انحصر ! إنه الخلق قسه .

— وهلى الجوزة هروب ؟

— هروب من البوليس إذا شئت !

— أهى هروب من الحياة ؟

— إنها الحياة نفسها .

وهكذا يصل الكريشندو إلى الذروة ، فتصبح العوامة بكل ما ترمز إليه هى الحياة نفسها . ويتبادل العوامة والحياة هذا المعنى فى قمة ما يصل إليه خيال أنيس من نشاط « عطفى » فالجنين مرض فى أى مكان ولكنه « فلسفة » فى « عوامتنا » بل « والشئ شئء حيثما كان ولكنه لا شئء فى عوامتنا » . إن هذه السلسلة من المقارنات بين العوامة وخارجها ، ليست إلا مجموعة من التساؤلات الحائرة فى قلب أنيس حول ما آلت إليه حياتنا فى تطورها بالنسبة إلى الحضارة خارج حدودنا . فعند ما يصبح للجنون فلسفة ، وعند ما يصبح الشئء لا شئء ، فإن هذا ينطبق أول ما ينطبق على سكان العوامة ، ذلك الكهف الفائر فى أعماقنا . وإذا كان أنيس قد أدار حواراً الذكى مع تحتمس ، مع لحظة زاهية من لحظات حضارتنا ، فإنه يستكمل الحوار على لسان الحكيم « إيبور » الذى عاصر اضمحلال « كل شئء » فأنشد أمام فرعون :

« إن فداماك قد كذبوا عليك

هذه سنوات حرب وبلاء

ما هذا الذى حدث فى مصر

إن النيل لا يزال يأتى بفيضانه

إن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء

يا ليتنى رفعت صوتى فى ذلك الوقت

لديك الحكمة والبصيرة والعنالة

ولكنك ترك الفساد ينهش البلاد

انظر كيف تمهن أوامرك

وهل لك أن تأمر حتى يأتبك من يحدتك بالحقيقة . . . »



ولا سبيل أمامنا إلا أن نصلق « التاريخ » كما قال أنيس لتحس ، وأن نصلق « الفن » كما يقول لنا نجيب محفوظ . مرة ثالثة وراية وإلى ما لا نهاية من المرات ، لقد كان هذا الرجل أول أنبياء المهزومة من أدبائنا الذين رأوا الهول قبل وقوعه .

وبقدر ما تقرب شخصية أنيس من شخصية صابر الرجبي وتتجاوزها في نفس الوقت ، تقرب شخصية سمارة من شخصية إلهام وتتجاوزها في نفس الوقت أيضاً . هما من جيل واحد ، يمكن أن ندعوهم جيل الثورة ، وهما معاً يدعوان بالقول والفعل إلى قيم جديدة مغايرة للقيم السائدة . وهما من الناحية الفنية البحتة مجرد « مرآة » معلقة في عتق البطل اسمها الالتزام والمسئولية والثورة الأبدية . والشخصية كمرآة تصبح أقرب ما تكون إلى التجريد الذهني للفكرة منها إلى التجريد الفني للثورة . فسيرة صحفية تقدمية ، تفد على هذه العوامة عن طريق زميلها أحمد نصر ، كما وفدت إلهام على حياة صابر عن طريق زميلها إحسان طنطاوي ، فانخط الروائي يبدأ من صابر في الطريق ، ومن أنيس في ثرثرة ، ثم يتقاطع معه خط آخر — كإلهام وسمارة — فيلتقيان في نقطة التقاء حمما وحاماً ، ويسرعان في الافتراق بنفس الدرجة من القوة والحسم . فهما كانت المادة الجاذبة في شخصية رجب ساحرة ، إلا أن شخصية أنيس هي « المهدف » الفني من زيارة سمارة للعوامة ، فهذه الزيارة هي نقطة التشاخر العنيفة التي أيقظت أنيس من سباته العميق وكشفت سره الأعماق ، فإذا به ذلك « الثوري المستر » و « المسمى المأزوم » الذي طالما التقينا به في أعمال الفنان السابقة . . ولكنه هنا ليس في بداية الأزمة ولا في مرحلة احتدامها ، وإنما في نقطة الختام الجنازى العنيف . وإذا كانت سمارة تؤمن بأنه يوجد « بطل كامن في كل فرد » من أفراد العوامة ، فإن أنيس زكى يبرز كبطل الأبطال ، أو البطل الراجيدي الذي ارتدى من التاريخ قناعاً بعد قناع وتلون من أصباغ الحياة لوناً فلوئاً حتى كدنا لا نعرفه . . ثم جاءت سمارة لتقول شيئاً جديداً . وسمارة تقول جديدها بوسلنتين متوازيتين ، أولاهما المسرحية الساخلية في الرواية التي تزمع أن تصور فيها أولئك الذين يعيشون « بلا عقيدة » ومن حولهم مجانين يهدونهم « بالنسف في أية لحظة » . والوسيلة الثانية هي ذلك الحادث القطيع الذي وقع في البيلة الوحيدة التي قرروا فيها الخروج من العوامة ليلة واحدة ، في عربة واحدة . وإذا

كانت الوسيلة الأولى قد تحددت بمسودة المسرحية التي انكشف أمرها من ناحية ، وبالحوار الطويل حول المسئولية في حياة كل منهم من الناحية الأخرى . . فإن الوسيلة الثانية قد أعوزها مزيد من التحديد لشخصيات ثلاثهم : أنيس وعم عبده ورجب . أما أنيس فهو « نصف مجنون ونصف ميت » كما وصفته سمارة قبل الحادث في مشروع مسرحيتها ، وأما عم عبده فقلعه جاء هرباً من جريمة أو حملته موجة الثورة ١٩١٩ كما قال عنه أنيس قبل الحادث أيضاً . وأما رجب فقد أعلن عن عزمه على رفع أجره في القيلم إلى خمسة آلاف جنيه فهناه خالد عزوز وقال له أنه بذلك « يثبت ولاءه للاشتراكية العربية » . وتختال فكرة الرحلة المفاجئة في ذهن الجميع حين تعود سماره من رحلة قامت بها ووصفها وصفاً مغريباً هو أنها تستطيع أن تخلق البشر « خلقاً جديداً » فإذا تساءل أحدهم عن إمكانية ذلك أجاب آخر جواباً ملتوياً ، ولكنسه بالغ الأهمية ، فيقول « واضح أنك في الإيمان القديم مثلنا ، ومثلنا أيضاً في الطبقة التي تنحدر نحو الهاوية ، فكيف عثرت بعد ذلك على المعنى ؟ » . والمثل « الرائع » لهذه الطبقة هو النجم السيمائي اللامع والمؤمن بالاشتراكية بمعناها الذي يسمح برفع أجره إلى خمسة آلاف جنيه ، لأنها « اشتراكية عربية » انبثقت من « عندنا » نحن ولم يعرف بمثلها العالم . ولقد أجاب نجيب محفوظ على مشكلة « المعنى » في السؤال السابق ، في قصة قصيرة عنوانها « صوت مزعج »<sup>(١)</sup> تبدأ بإحدى الشخصيات التي نراها في « ثرثرة » وقد تسمى صاحبها « أدم » وهو يعمل بإحدى المجلات الأسبوعية يكتب لها باباً أسبوعياً عنوانه « أمس واليوم » وقد جلس اليوم في كازينو الشجرة يستريح الهدوء موضوعاً جديداً . واكتفى الفنان بوصفه أنه زوج سعيد له طفلة وسيارة وجارسية ، وها هو ذا بصره يمتد إلى أبواب القصر المغلقة أمامه فيحلم بقصر شبيه بقيه شر الحاجة إلى موضوع جديد كل أسبوع حتى يحصل على رزقه آخر الشهر . وبينما هو على هذا النحو تفاجئه الآتية نادرة ، فتاة السبعة عشر ربيعاً وإن بدت أكبر من سنّها حين تتكلم في شئون الفن والحياة ، متحررة للدرجة تثير إعجاب أدم وأمثاله ممن يشدهم التحرر بمعناه الجنسي في هذا الجيل المطحون قلقاً من الجسنيين . ويبلل أدم قصاري جهده في غواية نادرة التي تشبه سمارة بهجت إلى حد كبير فهي

« فيلسوفة صغيرة » كما يصفها أدهم ، وهي تطلب إليه أن يعرفها بنجم سينائي ،  
 تمثل الشاشة الأول في تقدير الكثيرين وله سياسة معروفة لا يجحد عنها هي أنه لا  
 يجحد التفاهم مع أمثالها إلا في مسكنه الخاص بالمهرم . هذا النجم الذي يقترب  
 في الكثير من رجب في الثرثرة . ويبرز أدهم أحلام العوامة في الثرثرة بما يحلم به  
 من يخت يطوف به البحار بشرط أن تبقى الزوجة في القاهرة ويتطلع إلى الجوهل  
 كمصطفى راشد ، ويطوى التاريخ في لحظة واحدة كأنيس زكي و « انفجارات  
 غريبة مثيرة للدهشة متخطية لأي مسئولية ، لا تفهم ولا تسأل ويتعذر الحكم  
 عليها ويتطوع المفسرون لتفسيرها من الحانات والغرز . » وهكذا لا يعود ثمة  
 شك في أن تكون « صوت مزعج » تلخيصاً عميق للدلالة لثرثرة فوق النيل ، كما  
 كانت « زعبلاوى » بالنسبة للطريق والشحاذ . فنادرة — كسمارة بهجت — تفكر  
 في كتابة مسرحية . وبغته انفجر صوت حاد ، كهذا الذي حدث لأهل العوامة  
 أثناء ركوبهم السيارة ، انخل قلبهما ، أدهم ونادرة ، كما انخلت تماماً قلوب  
 أهل العوامة والسيارة المندفعة تطوى في طريقها هذا « الجسم » الذى قلقت به  
 بعيداً . . ذلك أنهما شاهدا رجلا يحاذى سور الكازينو ويشد مربكاً مطوى الشراع  
 بجبل ملفوف حول منكبیه ، وهو يلقي بنفسه إلى الأمام شاداً على عضلاته بكل  
 قوة وإصرار والمركب تزحف أبطأ من سلحفاة فوق ماء راكد وفي هواء ميث . وظل  
 الرجل في عمله الشاق المضني حتى حاذى مجلسهما . وبالدعوة التناقض المريب  
 بين الجالسین فی الكازينو يثرثران عن اللامعقول وأمل الرجل اغتصاب الفتاة  
 والحصول على قصر ويخت يكفيانه شر المطاردة — الناعم — للرزق ، وهذا الشاب  
 الغليظ القسائم العاري الرأس الحافي القدمين الذى يرتدى جلباباً لا لون له يكشف  
 عن أعلى الصدر وينحسر عن ساقين يارزقي العروق من الحزق وقد جحظت  
 عيناه وتصلب شداقه . هو في العشرين من عمره ، أى أنه في « ربيع » العمر بتعبير  
 تقليدى ، ولكنه في رايحته المليدة بالعرق والتراب لا يبرز معنى الربيع بقدرما يبرز  
 معنى « النضال الأليم » الذى أرغم الجالسین فی الكازينو يراقبانه خطوة خطوة  
 « حتى أرهقتهما المشاركة . » وتبادلا نظرة ، ثم ابتسما في رثاء وأشعلا سيجارتين . « ورج  
 كانت نظرة أدهم قد حملت معنى اللامبالاة ، ولكن نظرة نادرة — فيما يبدو — قد  
 حملت النقيض . . حملت هذا « المعنى » الذى تساعل بشأنه أهل العوامة ، من

أين جاءت به ، أو كيف عثرت عليه . فهذا المعنى للتضال الإنساني الأليم قد تاه عن أهل العوامة في زحمة « الذبول » الذى يلف حياتهم اليومية ، صباحاً فى مطاردة الرزق ، مساء فى مطاردة المطلق ، وصباحاً ومساءً فى مطاردة الخوف . وإذا كانوا قد أجابوا يوماً أنهم لطلول ما خافوا كل شيء أصبحوا لا يخافون أى شيء ، وأن الدولة مشغولة عن إزعاجهم بالبناء ، والمخبرون — لذلك ! — يراقبون المقيمين لا المساطيل ، فإن القوة التى تسخر أنيس زكى فى خياله للأشياء « أقوى » من القوى التى تسخره لأشياء . هكذا « كان » قبل أن يقع الحادث الفظيع فى جوف الصحراء ، كالشهد الذى اقتحم جلسة نادرة وأدهم فى الكازينو ، وكأنه نقطة نواشدر حادة أيقظت الجميع من الغيبوبة ، ولكن موقفهم من الحادث ، من المسؤولية عنه بعبارة أدق ، قد اختلف من واحد إلى آخر . قال أحدهم إن العربة — وقد دهمت شيئاً ما فى سرعتها الجنونية — من الممكن أن تكون قتلت حيواناً . وسامل آخر عما إذا كان التحقيق — فيما لو كان القتل إنساناً — يودى إلى التعرف عليهم . وقال « رجب » بالذات إن إرادتهم « بريئة » ، وإذا نطقت سمارة « ولكن الحرب جريئة » قال فى حصة « لم يكن منها بد وقد أبلعها الجميع » . ويظل أنيس سرحاناً ، فالحاكم بأمر الله كان يقتل بلا حساب ومعظم الجرائم تقيد ضد مجهول . . ولكنه فى اليوم التالى « استقبل الطريق مفيقاً لأول مرة ، بباطن بعيد كل البعد عن السلطنة والخيال والبضحك » لم يقرأ جريدة منذ دهر طويل ، ولا يعرف من الأحداث إلا ما تلوه ألسنة المساطيل فى هذيانها الأبلدى ، أما آلم الإفاقة وحوادث السيارات وأحاديث الليل المغلقة فلم يعرف بعد على من تقع مسؤولية حلها . وليس من العجيب أن يقيق أنيس فى نفس اليوم الذى يفصل فيه من العمل ، ولكن العجيب أن تبلغ إفاقة النرى وكأن فصله من المسؤولية الصغيرة فى العمل الرتيب يعضى فى موازاة ارتباطه بالمسؤولية الكبرى عن « الحادث » الفظيع . الحادث الذى وقع فى اليوم اليتيم الذى قرروا فيه « الخروج » من السوامة ، فهذا الخروج من الذات إلى رحاب العالم الكبير يعنى الخروج إلى محيط المسؤوليات الكبيرة واليقظة الكاملة . . وهذا الخروج يحتمل أنطواء الطريق فى كل خطوة ، فليس هناك صواب خيالى مطلق ولا خطيئة أبدية . ولقد وقع « الحادث » من الناحية الفنية كخطوة إلى « المسؤولية » ومعناها وموقف كل طرف

منها . وقد تبلورت على التو ثلاثة مواقف من الحادث فور وقوعه: أنيس يراه من وجهة نظر العلمية موتاً لا يختلف عن الآلاف التى تموت كل يوم بلا سبب ، وسمارة ترى فى الأمر جريمة ارتكبت فى حق إنسان - وقد نشرت الصحف النبأ اليقين - ولا بد من أن ينال المجرم عقابه ، ومستوليها أن تبلغ عن الجريمة . والباقيون - بدرجات متفاوتة - يرون الحادث من وجهة نظرية فردية بالغة التطرف ، فالنجاة بالنفس عندهم أهم من البحث عن مستقبل رجل ميت . وكان من الطبيعى أن يدور الصراع عميقاً ، عنيفاً بين الأطراف الثلاثة: بين أنيس وسمارة ورجب ممثلاً للمجموعة التى ترغب فى الحرب بجلدها . وسمارة تعلم قبل أن يذكرها بذلك أن ثمة وشائج تربطها بالعوامة ، ورجب على وجه الخصوص ، ولذلك فالصراع فى أعماقتها هو صراع مزدوج ثقل الوطأة: بين ارتباطها الواقعى الملموس بهذه المجموعة من الأصدقاء الذين رجبوا بها ولم يرغموها على الهوى . وللتزامها المجرد إزاء ذلك الإنسان الذى لا يربطها به شئ سوى الإنسانية . فإذا قيل لها إننا جميعاً صائرون إلى الموت استأقنت بأن هناك موتاً أقطع « يتركك وأنت حى » كهذا الموت الذى تعانیه فى تردها المرير بين الانحياز للأصدقاء والصمت على جرميتهم أو الانحياز للإنسان المجهول والتبليغ عنها . ولكن ظل أنيس يسقط بينها وبين نفسها ، لقد فقد كل شئ بفقده الوظيفة هذا الصباح ، غير أنه إذا كان قد فقد العالم كله فقد ربح نفسه هذا الصباح أيضاً الذى استقبله مبكراً على غير العادة مفيقاً إلى الدرجة القصوى للإنسان الطبيعى . لذلك يتوتر « الحادث » فى أعماق سمارة توتراً عنيفاً حين يرميها بالقول « سمارة فتاة ذات مبادئ » ، ولكنها أيضاً امرأة ذات قلب « فينظر إليه الآخرون باستياء واضح ، فيمضى قائلاً « نحن مدينون بالحب » على صمتها ، مشيراً إلى العلاقة النامية بينها وبين رجب ، فهذا الحب - يقول أنيس - « أنقلنا من حكم المبادئ » فأجهشت سمارة ببكاء عنيف كأعصار اجتاحت حياتها ، وهوى رجب بكل قوته على وجه أنيس . وبلغت المأساة - وحلها - الذروة فى البناء الروائى . فقد حسمت هذه الضربة المفاجئة العنيفة موقف أنيس من ناحية ، وسمارة من ناحية أخرى . كانت إعلاناً واضحاً عن موقف رجب ومن يمثلهم ، كما كانت إيداناً « بتحديد » موقف أنيس « وحسم » موقف سمارة . فقد فاجأهم جميعاً أن تنهى الأمور إلى هذا الحد المؤسف ، لم يكن أحد يتصور أن تمتد يد

أحدهم على الآخر وبخاصة أن يكون أنيس ، ولكن مفاجأتهم الكبرى كانت كامنة في اللهجة المأخوذة الغربية التي اجتاحت أنيس وهو يرفض ترضيتهم أو مصالحة رجب أو استدعاء طبيب يمنع النزيف السائل على الخلد . . . قد سكبت أنيس لحظات قال بعدها « كل شيء بهون إلا . . . » وازدرد ريقه ثم استطرد « إلا جريمة القتل » . لم يبد للوهلة الأولى أن أحداً منهم فهم شيئاً ، وظنوه يهذى بعارض الكلام ، ولكنه كان يعنى كل حرف جاء في عبارته التي ألقاها على دفعتين فكررها ثانية مرة واحدة لا تحتل اللبس أو الغموض « إن العدالة يجب أن تتحقق . . . أعنى قتل الرجل المجهول » . هكذا راح يحيب بين لحظة وأخرى على كل سؤال تصور صاحبه أن أنيس قد قواه العقلية نتيجة الفصل من الوظيفة أو ضربة رجب . . . فأين هذا الذى يقول « يجب أن تأخذ العدالة مجراها . . . يجب الإبلاغ عن الجريمة نوراً » من ذلك الذى كان ينظر إلى ما حدث نظرتة العدمية التي تقبل كل شيء على علته ما دام الموت هو قدر الأحياء جميعاً سواء تم في جوف الصحراء تحت عجالات سيارة أو تم على فراش من الحرير والذهب الخالص . ثمة انقلاب حقيقى يقع في حياة أنيس إبان هذه اللحظات البطيئة كأن ثوانيا دهور . وأخيرهم أنه سيلعب بنفسه إلى قطعة البوليس لينال كل جزاءه . حينئذ انقلب رجب وحشاً مجنوناً صارخاً بأنه إذا لم يكن من تهمة القتل بد فلنكن جريمة قتل حقيقية . وانقض على أنيس يهم بافتراسه . ولكن أنيس يقول بإصرار « لن أراجع أبداً » . ولتفتت الأنتظار إلى سماره لتتخلل ، إذ كانت البادئة فيا آلت إليه الأمور من تدهور . غير أنه كفاها عناء المزيد من الانقسام على النفس وأقسم ألا يتراجع . ولعت سكن المطبخ بين يدي رجب تزيد اللهب لمبياً ، ولكن النشاة كانت قد زالت نهائياً عن عيني أنيس ، أزالها سمارة بالتدرج دون أن تدري وأزالها الحادث بكل ما يرمز إليه من فظاعة المسئولية واقعيها نياماً كنا أو مفيقين ، وأزالها الروتين القاضى عليه بالموت جوعاً . وحين تزول النشاة عن عيني نائم ، يملأ عينيه بالمشهد المائل ويعرض عن غيبوبته العاوية تعويضاً مضاعفاً ، فالضراوة والصنف اللذان يسمان سلوك أنيس فور يقطعه المفاجئة - فتيماً - هما حصيلة الخمر الطويل الذى عاش حياته تحت وطأته ، وعند ما أتبع له أن يرى النور لم يعنه شيء إلا أن يقبض بيد من حديد على كل دقيقة في العمر ، فكل شيء معنى ، ولا شيء .

هناك عبث كما قال عمر الحمزوى فى نهاية الشحاذ . وإذا سألنا أنيس - على لسان سمارة - ماذا دفعه مرة واحدة إلى هذا الموقف ، أجباب إجابة شافية تجمع شتات « الثروة » المبعثرة هنا وهناك فى قول موجز « أردت أن أجرب قول ما يجب قوله » . كانت سمارة هى الشخصية الوحيدة التى بقيت فى العوامة بعد أن ذهب الآخرون فى ركاب رجب . كانت تريد أن تمتحن موقفها هى بسؤاله ، فلما أجباب انحصر الصراع بينهما ، هادئاً فى الظاهر ، عنيفاً فى الباطن تغل تنافضاته التى صاغها الفنان فى هاتين الشخصيتين : أنيس بما يمثلها من « سياق تاريخى » وسمارة بما تمثله من « فكرة الثورة » والجبل الذى تنتمى إليه . ويلعب الفنان فى خاتمة الرواية لعبة فنية بارعة بمزيد من محاصرة التاريخ والثورة فى صراعهما السلى لا ينتهى من أجل التسليم وحضارة الإنسان . إن الكاتب يؤىء لنا بحب خاف عن العيون يكتنه أنيس لسمارة ، فلا مفر من أن يحتلم التنافس بينه وبين رجب . ولكن لا الغضب ولا الغيرة وحدهما السبب فيما وقع لأنه « خطر لى بعد ذلك أن أقول ما يجب قوله ، أن أقف موقفاً جاداً لأمتحن أثره ، فوقع زلزال لا تدرى شيئاً عن عواقبه » . . وقد تلقف الفنان مشروع المسرحية القديم الذى كانت سمارة قد أعدته بعد وقت قصير من تعرفها على أهل العوامة : فاستعاده فى ذهن أنيس ليغالبها قائلاً ألا تنوهم بأن إحدى شخصياتها - يعنى نفسه - قد تطورت إلى التقيض بتأثير كلامها معه أو بدافع مع حدة التجربة « فأوقعك فى نهاية مفتعلة » وهو دفاع فى غير مباشر من الكاتب عن هذه النهاية التى يختتم بها الرواية فعلاً ، وهى ليست افتعلاً كما رأينا ، وإنما هى حيلة فنية كشف فيها الغطاء عن زجاجة انفجرت على إثر نتيجة تفاعلات معقدة ظلت بداخلها أمداً طويلاً ويعترف أنيس بحبه لسمارة ، ولكن هذه النهاية - للمسرحية - لا تقل سخفاً عن النهاية الأولى . . فيضرب الفنان هذين العصفورين « التطور إلى التقيض وتبادل الحب » بحجر واحد ، أن يقول أنيس ما كان واجباً على سمارة أن تقوله فيتنصر أنيس وتنهزم سمارة ، ينتصر السياق التاريخى وتنهزم الثورة . أو هذا الجبل الذى تنتمى إليه سمارة ، فقد ضمّر رمزها وأضحت تمثيلاً قريب المائل للثورة فى لحظات تردها ونكوصها ، سواء فى اقترابها من رجب أو فى ذبذبة موقفها تجاه المشولية عن الحادث . ولقد اعترف كلاهما بهذه الهزيمة أنيس واجهها بصراحة ضارية « حتى أنت

انهزمت ، وهى أيضاً صارحته بنفس المستوى من الصراحة الضارية « كان الموقف فوق طاقى فانهزمت » فالوشائج العاطفية التى ربطتها حيناً برجب بكل ما تمثله من ركوب الطبقة الجديلة لتيار الثورى و « اللعب » الذى يعترضها أحياناً فى أويقات الراحة . . كل ذلك وغيرها من ارتباطها « الفكرى » بالثورة لا يبعد لدى أنيس أن تجد صمارة التطور الضرورى فى « المسرحية » فى تطور البطلة إلى الورااء. ومن جانبها تزيد هذه الخاتمة الحزينة شرحاً بلعبة الساقية فى لونا بارك التى تدور بركابها من أسفل إلى أعلى ومن أعلى إلى أسفل وهى ترى أننا « من الركاب المهابطين » ولكن أمهلها يتعلق « بالعقل والإرادة » فيسألها أنيس بكلمة واحدة . . « والمزيمة ؟ » فتجيب « من الركاب المهابطين من جاوز نفسه وحتى من أهلكها » وهى تستعير بذلك صورة الفداء من التفكير المسيحى الذى يرى « الصليب » جسراً إلى الحياة الأبدية . أى أنها وإن جسدت لحظة المزيمة فى مسار الثورة فإنها ليست إلا « لحظة » ممكنة التجاوز فى السياق التاريخى العظيم الذى أوجزه أنيس فى بضع كلمات وضع بها نجيب محفوظ المسمة الأخيرة فى أكمل رواياته وأعظمها وأكثرها ثورية على الإطلاق . قال أنيس فى أروع قصائده التى تخلت عن الغيوبة تخلياً نهائياً :

#### « أصل المتاعب مهارة قرد !

- تعلم كيف يسير على قلمين فحذر يديه .
- وهبط من جنة القرد فوق الأشجار إلى أرض الغابة .
- وقالوا له عد إلى الأشجار وإلا أطبقت عليك الوحوش .
- فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد وتقدم فى حذر وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له » .

وهى كلمات لا تنفى المزيمة ولا ترسم الطريق إلى النصر ، ولكنها تتجاوز السؤال والجواب فى رحلة صابر الرجيمى وعمر الحمزوى ، تتجاوز بشكل خاص المشهد الحضارى الذى حلم به عمر كفسير للمطلق ، تتجاوز إلى السياق اللاهائى للتاريخ المتدفق الذى عرف فيه القرد أن وحوشاً صوف تطبق عليه ولكنه حمل سلاحه فى يده ومضى إلى الأمام . وليس رجب وطبقته الجديدة التى أطبقت على الثورة المصرية بمخالب من حرير إلا إحدى لحظات المزيمة فى حياة إلهام وجيلها



وحضارتها ، هي لحظة الانتقال ، من عصر إلى آخر من عصور هذه الحضارة لم تسمح له الوحوش إلا بأن يكون عصر المزيمة . و « ثرثرة فوق النيل » لذلك هي أعظم إشارات النبوة في أدبنا الحديث ، إلى ما كان ، وما سيكون .

• • •

إذا كانت الثرثرة قد تراوحت بين الرمز والمباشرة ، بحيث أن بعض النقاد قد توصلوا إلى حقيقتها الباطنة في وقت مبكر<sup>(١)</sup> بينما ظننا البعض الآخر مجرد ثرثرة لا قيمة لها<sup>(٢)</sup> فإن « ميرamar » جاءت كما لو أن الفنان قد أثر أن يرفع الغطاء عن المرحل الذي يغلى ويكشف الستار السحري عن مشاهد المسرحية الواقعية ويقض الغلاف عن صفحات الكتاب . هكذا جاءت « ميرamar » أقل شمولاً وأكثر مباشرة ، تلتقي مع الثرثرة في الكثير وتختلف عنها في الكثير . تلتقي معها أساساً في اتخاذ مرحلة الانتقال الدامية محوراً فنياً ، وبالتالي يصبح « البنسبون » شيئاً لما ترمز إليه العوامة . وتلتقي معها في السياق التاريخي المتدفق والثورة المهزومة . ولكنها تختلف مع الثرثرة في الأبنية الفنية للشخصيات والأحداث والمواقف . فالتاريخ هنا لا يتولى أمره ذاكرة لاشعورية مجردة تنسج لما في لزمان والمكان وما هو خارج الزمان والمكان . وإنما يتولى أمر التاريخ شخصية أصيلة واقعية لعامر وجلسى الصحنى الوفدى القديم . وكذلك الثورة لا تتجسد في رمز مجرد كإلهام أو أقل تجريد كإسكارة . وإنما يلجأ الفنان إلى الثورة مباشرة بغير لف أو دوران في شخص أحد ممثلها ، عضو الاتحاد الاشتراكي . وتختلف ميرamar عن الثرثرة أخيراً في أنه إذا كان الفنان قد أحاط الشخصية الرئيسية في الثرثرة بمجموعة من الشخصيات الثانوية مبتعداً بذلك عن « وحدة البطل » في الروايات السابقة ، فإنه في ميرamar يخطو خطوة أبعد حين يرفع معظم الشخصيات إلى المرتبة الرئيسية ، فلا يعود هناك « بطل فرد » يحسم الأزمة كما هو الحال في الطريق والشحاذ حيث تتحول بقية الشخصيات إلى شعيرات دعوية تمده بالحياة ويرايا تمكس مختلف الأوضاع لوجهه الثوري المأزوم . ولا تعود هناك شخصية رئيسية تمتص الأزمة بكاملها حقاً ، ولكن من حولها شخصيات

(١) راجع لطفى الخولي في الأهرام ١١/٣/١٩٦٦ وأسير إسكندر في الجمهورية ١٦/١٩٦٦ .

(٢) راجع بلال المشرى في « الفكر للماصرة » - العدد ١٥ - مايو ١٩٦٦

أخرى مستقلة عنها متكاملة معها ، تسهم بدورها في تحديد معالم الأزمنة . ويصبح عامر وجدى وحسنى علام ومنصور باهى وسريخان البحيرى فى ميرamar « شخصيات رئيسية » كاملة السمات والخصائص . أما « زهره » و « ماريانا » فهما الشخصيتان الثانويتان الوحيدتان ، وهما إلى جانب دورهما الذاتى المستقل ، يقومان بدور رمزى بالغ الأهمية . ومعنى ذلك أن « ميرamar » لا تمثل عودة إلى الوراء من الناحية الفنية ، فاسمها لا يقترب فى كثير أو قليل من الأسماء « المكانية » فى أدب نجيب محفوظ كرفاق الملق وخان الخليلي ، وواقعيتها لا تقترب من أعمال تلك المرحلة القديمة ، على غير ما يبدو لبعض النقاد <sup>(١)</sup> فالشخصيات هنا نغمية حقاً ، ولكنها مجردة أيضاً ، فهي ليست مستهدفة لذاتها ، ولكنها موظفة توظيفاً فكرياً محدداً . . لكل شخصية « وجهة نظر » تعبر — فى رأى الكاتب — تعبيراً شاملاً عن موقف شريحة اجتماعية إزاء الثورة . فالرواية من هذه الزاوية لا تخرج عن الإطار الفكرى لروايات المرحلة الجديدة ، بل إن وجودها أساسية تعرفنا عليها فيما سبق من أعمال هذه المرحلة تطالعنا من جديد فى ميرamar . هى رواية ( نظرية ) إن جاز التعبير عن ذلك العالم الذى شاهدناه مثلاً فى « أولاد حارتنا » تحت الأقمعة ، أما فى ميرamar فقد خلعهما تماماً وأضحى كل شيء سافراً . ولكن « التصميم » الروائى هو فى جوهره بناء نظرى هنا وهناك ، لا يقصد إلى تشريح الشخصية الإنسانية أو تحليل الموقف الإنسانى أو اكتشاف ما وراء الحدث ، وإنما يقصد أولاً وأخيراً إلى تقديم نظرية فكرية فى خريطة الثورة المصرية . وكما أن الطريق ليست رواية « بوليسية نفسية » فإن ميرamar ليست رواية « بوليسية اجتماعية أو تاريخية » فالحدث الذى تلهث وراءه الأنفاس — جريمة صابر أو انتحار سرحان — لا يستمد أهميته من المادة الجاذبة لمتابعة القراءة والتى نسميها حلقة التشويق ، وإنما هو يجسد ذروة التوتر الذى تعانیه وجهات النظر المعروضة للبحث من خلال الشخصيات « النغمية » الرمزية إليها .

هذه الشخصيات يضمها زمان واحد ، وأزمنة متعددة فى وقت معاً . . فإذا كان الزمان الداخلى للشخصية هو عنصر الحركة السائدة على تكوين صابر وعمر

(١) راجع لصبرى حافظ مقاله « ميرamar : تراجيديا السقوط والضياع » بالمجلة - ١٠ - ١٩٦٧

وأليس، فإن الزمان الداخلى والخارجى معاً يسيطران فى تلقائية وعمد ، فى المونولوج والديالوج، على بناء الشخصيات الأربعة الرئيسية فى ميرامار . ولذلك فالمكان فى ميرامار — وهو البنسيون — نوع من الزمان ، وكلاهما تعبير مباشر عن مرحلة الانتقال فى تاريخنا الحديث . والشخصيات الأربعة تعبيرات متباعدة عن تطور الانثاء المصرى من مرحلة الأزمة إلى مرحلة الهزيمة . فهناك انفصال حقاً بين هذه الشخصيات وبالتالى بين أبديولوجياتها ، ولكن اتصالها عن طريق البنسيون ومن فيه — ماريانا أو زهرة — يجعل منها شخصيات تتكامل مع بعضها البعض تكاملاً يمنع الصورة النهائية اتساعاً وشمولاً وعمقاً . ومن هنا كان تقسيم الرواية إلى أربعة أجزاء تبدأ بعامر وجدى وتنتهى به تقسيماً يتلأم تلاؤماً فنياً صحيحاً مع الفكرة — المحور فى الرواية . وهى أن المجتمع المصرى فى مرحلة انتقاله العنيف من النظام الرسمى القديم إلى النظام الثورى الجديد قد رله أن يحمل على أرض واحدة القديم والجديد جنباً إلى جنب . ولكن هذا المجتمع — بمصيبة تاريخية عاتية — لم يستطع الوصول إلى الصيغة القادرة على تطويره فى حدود الأرض المشتركة بين قديمه وجديده . ولذلك باحت « التجربة » بالهزيمة المريرة التى أوجزها انتحار سرحان البحرى إيجازاً دائماً . لقد أشار نجيب محفوظ إلى الرؤية التقليدية لمعنى الطريق الثورى التى قصت على صابر وعمر ، كما أشار إلى جذور الهزيمة الحضارية فى سنوات الدعارة والبحريمة « الطريق » والسياق التاريخى المتدفق بالذل والعار « ثرثرة » . . ولكنه فى « ميرامار » ، يخطط لنفسه طريقاً بلغت فيه المباشرة درجتها القصوى ، إذ يقوم بحركة تعرية كاملة كتلك التى قام بها فى « أولاد حارتنا » ولكنها هنا تأنف من كل إعانة حيية أو رمز حائر . . وقد تعرض البناء الفنى للرواية تبعاً لذلك لأنواء التقريرية ومتاعب السفور . وتمكن فى أحيان قليلة من الاحتفاظ بتوازنه كما نلاحظ على بناء شخصية « عامر وجدى » أو « منصور باهى » ولم يستطع الاحتفاظ بهذا التوازن فى بقية الشخصيات . والتوازن فى بناء الشخصية يمس التوازن العام فى البناء الروائى، لأن القصة تخلو من حدث متطور أو مواقف متأزمة . وهى لذلك تختلف فى الكثير عن الرباعيات المعروفة فى الأدب المصرى ، كرباعية « الرجل الذى فقد ظله » « لفتحى غانم » ، أو « الظلال فى الجانب الآخر » « محمود دياب » أو « لعنة الجسد » لصوفى عبد الله ، كما تختلف فى الكثير عن رباعية الإسكندرية

المشهورة للروائي الإنجليزي لورنس داريل . وإنما أستطيع القول بأن نجيب محفوظ قد تأثر إلى حد ما - وفي حدود الأعباء الفكرية الملقاة على روايته - بقصة الكاتب الأمريكي وليم فوكر « الصخب والعنف » . فهذه القصة كما يصفها سارتر بحق - « لا تتكشف ولكننا نكتشفها وراء كل كلمة كوجود حاد وقع تغير درجة كتابته وفقاً لكل حاله » ومن الناحية الفنية فإن المونولوج عند فوكر يذكر الإنسان برحلة طائرة مليئة بالمعطبات الهوائية ، في كل مطب نجد البطل لاشعورياً « يسقط في الماضي » ويقوم ليسقط مرة أخرى . هكذا يكون من الخطأ الاعتقاد بأن الحاضر عند ما يصبح ماضياً يصير أقرب ذكرى إلينا . وإذا كان الخلاص عند بروسيت يكمن في الارتداء الكامل للماضي ، فإن الماضي عند فوكر لا يضيع أبداً . إن يأسه لذلك نتيجة أنه يرى المستقبل مغلقاً ، فكل ما نراه ونخبره يُدفننا لأن نقول « هذا لا يمكن أن يدوم »<sup>(١)</sup>.

هذا المعنى المزدوج للزمن يتطلب من نجيب محفوظ أن يختار أطول شخصياته عمراً - عامر وجدى - كمرآة سحرية ترسبت تحت سطحها الأملس صور الماضي البعيد . تنقل في شبابه بين الأحزاب الوطنية المختلفة ثم استقر كاتباً صحفياً بارزاً من كتاب الوفد . كره الإخوان المسلمين ولم يفهم الشيوعيين . لم يكن حزبياً بالمعنى الحرفي للكلمة فلما جاءت الثورة رحب بها من قلبه لأنها حلت له قضية شخصية ، فالوفد لم يستطع أن يحل له مشكلة الولاء لمصر وللزعماء الذين تخلفوا عنها في وقت واحد . ولكن الثورة بدورها لها جيلها ، وهو يشعر بأبوة الروحية لهذا الجيل ويشعر لنفس السبب بالغبن والاححود فلا كلمة وداع يعتكف على أثرها في أحضان الشيخوخة لأنه يبدو ألا كرامة لإنسان « إن لم يكن لاعب كرة » . وأبوة عامر وجدى لهذه الثورة هي المعادل الموضوعي لحرمانه من الأطفال ، فضلاً عن الزواج ، كاستقلاله التنظيمي عن الأحزاب . فهو يفرق بين عزوبيته الواقعية والفكرية ، وبين عقم ماريانا صاحبة البنسيون التي تزوجت مرتين ولم تنجب ، مشيراً بذلك إلى ما تمثله من قيم هي وبنسبونها . فقد تزوجت في المرة الأولى من ضابط إنجليزي قتل بيد طالب مصري في مظاهرات ثورة ١٩١٩ ولم تهرب أثناء الحرب إلى بلدها بل

(١) يمكن متابعة هذه الفكرة عن الزمن في رواية فوكر « بقالة سارتر المترجمة للعربية بمجلة الكاتب فبراير ١٩٦٤ » .

فنتحت البنسيون على مصراعيه أمام ضباط الإمبراطورية . هي إذن البقية الباقية من ذكريات الاستغلال الاستعماري لهذا البلد الكريم ، الذى ما يزال تخلفه يمنح البعض مكاناً على أرضه . وتكمل عامر وحدى بعض صفات كمال عبد الجواد عندما يردد أننا إذا تحسنا موضعنا فى العالم لن يصيبنا إلا الدوار، فننا الذى يستطيع أن يقول بملء الفم أنه عرف الإيمان . وفى مواجهة عامر وحدى يضع الفنان شخصية ثانوية من بقايا المجتمع القديم ، طلبه مرزوق من كبار الأعيان ووكيل الوزارة السابق، الذى يرى فى سعد زغلول سبباً بعيداً عن الميول فيما وصلت إليه الأمور من إثارة الإحزن بين الناس والتطاول على الملك وتملق الجماهير « رى فى الأرض ببذرة خبيثة ، ما زالت تنمو وتتضخم كسرطان لاعلاج له حتى قضى علينا » ، وأكبر خطأ ارتكبته أمريكا فى حق البشرية — يقول طلبه — أنها ترددت فى الاستيلاء على العالم وكانت وحدها تملك القنبلة الذرية . هذا هو الرجل الذى جمع فى قلبه بين الرسول والمندوب السامى ، لذلك يرى أن الثورة لم تصنع شيئاً إلا أنها سلبت البعض أموالهم وسلبت الجميع حريتهم . وهنا يبرز دور عامر وحدى — شاهد الزمن فى الرواية كعم عبده بواب العوامة — فيقول ساخراً « إنك تتكلم عن حرية بالية ، وحتى هذه لم تحظ باحترامكم أيام سطوتكم » . ويبرز هذا الدور أكثر فأكثر حين ينخلع أبوته على « زهرة » هذه القروية الناضجة الأنوثة التى تمردت على القرية وجاءت إلى المدينة بحثاً عن حياة أفضل ، فاختارت العمل فى هذا البنسيون وكانت تأق إلى من قبل مع أبيها وهو يحضر للست ماريانا ما تحتاج إليه من زبد وجبن . وتبدو « زهرة » على طول الرواية وقد بعثت فيها شخصية « سنية » فى « عودة الروح » . هذه الفتاة التى تودد إليها الجميع بدرجات متفاوتة لأهداف متباينة، وكاد توفيق الحكيم فى بعض سطوره أن يصرح بأنها تمثل لديه « إيزيس » أو « مصر » أو ما شابه ذلك. و « زهرة » أيضاً يتودد إليها الجميع لأسباب شديدة الاختلاف ، ولكنها ليست رمزاً شاملاً لمصر ، وإنما هى أقرب ما تكون إلى إلهام فى الطريق وسحابة فى الرثرة، تجسد الوجه الثورى الأصل لمصر . لذلك يتبناها عامر وحدى تبنياً روحياً حقيقياً ، وفى المقابل يراها طلبه مرزوق مجرد فرد من أفراد القطيع فى عزبته وأملاكه القديمة. أما حسنى علام ، هذا الذى يتسمى بسنه إلى جيل الثورة ، ويجذوره إلى الطبقة

المهارة ، فإنه يتمناها إحدى خليلاته . أراد أهلها أن يزوجها من رجل عجوز فهربت بجملتها من القرية ، وهذا أول وجوه الشبه بينها وبين عامر وجدى الذى رموه « بتهمة باطلة فقال أقوام إلى أستحق القتل » . وإذا كان سعد زغول عند طلبة مرزوق أساس البلاء ، فهو عند عامر وجدى قد استمع حقا إلى نصائح الشيوخ ولكنه غالبا ما اتبع آراء الشباب . ولذلك يرى شبابه مجسداً فى زهرة دون غيرها . وحسنى علام يتمناها مجرد أنها أجمل من قريبته « الحمقاء التى قررت أن تختار عريسها على ضوء الميثاق » وبالرغم من أن حسنى لم يفقد كل شيء ، إذ تبقت له مائة فدان وقد جاء إلى الإسكندرية بحثاً عن مشروع تجارى ناجح ، إلا أنه يحس فى أعماقه بأنه فقد كل شيء ، ولم يبق له سوى السرعة الجنونية التى يقود بها السيارة ، والنساء اللاتى يتعرف عليهن فى الصباح بإحدى دور السينما وينام معهن فترة القيلولة . وهو يعيش حياته فرسة الضياع المرهق والحيرة المدمرة ، فهو يكره طبقته من الأعماق ويكره الثورة من القلب ولا يرى فى كل من يمتلكها إلا منتفعا أو مرشداً أو خائفاً . وإذا كان طلبة مرزوق قد عبر عن فشله الهائى بحجية الليلة التى أمضاها مع ماريانا فجاء منظرهما مبكياً ومضحكاً معاً ، فإن حسنى علام يعبر عن ضياعه الأبدى بانطلاقاته الجنسية التى تقوده ذات ليلة إلى قيادة عجوز فلا يجد عندها بضاعة تذكر ولا يجد مناصاً من مضاجعتها رغم دهشتها وقولها « لست مستعدة » إنه يجيبها جواباً ذا مغزى « لا أهمية لذلك ، ولا أهمية لشيء » . وفى بحثه عن المشروع التجارى الناجح يلتقى بأهل البنسيون لعل فيهم من يصلح شريكاً له . وبالرغم من أنه يرى فى سرحان البحيرى « منتفعا بالثورة » إلا أنه يكتفى بما قاله طلبة مرزوق نقلاً عن صديق يعمل معه فى الشركة من أنهم يصفونه هناك بأنه شاب ثورى « وفى هذا الكفاية » . واستطرد طلبه بأننا نعيش فى غابة يتعارك وحوشها على « أسلابنا » وما تحت بدلة سرحان إلا مجنون بالترف . ولكن « لا ولاء » عند حسنى لشيء منذ أن قذفت به طبقته إلى الماء والقارب يميل به إلى الفرق « سعادة عظمى ألا يكون لك ولاء لشيء » . لا ولاء لطبقة أو وطن أو واجب . لا أعرف عن دينى إلا أن الله غفور رحيم « لذلك يتحول ولاؤه الوحيد إلى قوادات الشاطبي واسبورتنج وسيندى جابر ، ويهطل عليه مهرجان الشهوة مع الرعد والمطر والبرق ، وفى جوف

السيارة يهمس للمرأة العارية تماماً مثله « ألا تودين أن تخرجي اللسان للدنيا ومن عليها وأنت في حماية هذه الغضبة الكونية » . . . وإذا دب في نفسه الملل سارع إلى القوادة المألوية في كليوباتره لتدعو له أكبر عدد من بناتها ويمضي سهرة عجيبة معربة ومشاة بأبهج الحماقات التي لم يعرف التاريخ لها مثيلاً منذ عهد المغفور له هارون الرشيد . وعند ما يمتنع عليه المرام من زهرة بعد أن تكشف له أنها ليست تاكسياً وإنما عربة ملاكى لسرحان البحيرى ، يكتفى من الرحلة بالإياب وبرفقته العشيق السابقة لسرحان ، يقيم معها ويشتري الملهى الذى تعمل فيه . ولم تكن معركته مع سرحان وزهرة إلا تجسيدا للمسافة الهائلة بينه وبين الثورة مهما نافق المتحدثين باسمها . كان طلبة مرزوق هو الشخص الوحيد الذى يضمن له حياً واحتراماً ، وكان سرحان عدوه من اليوم الأول ، وهو لا يحب قلاوون الصحافة كما يحلو له أن يصف عامر وجدى . وقد دخل في نقاش ساغر مع سرحان الذى هاجمه يوماً سائلاً :

« - خبرنى لم تملك وحلك مائة فدان على حين أن كل ما تملكه أسرقى عشرة فقط ؟  
فسأله وأنا أكظم غيظى :

— ولم تملك عشرة على حين لا يملك ملايين من الفلاحين قيراطاً واحداً ! ! » .  
ولكن الكاتب فى هذا الحوار كان يضرب عصفورين بحجر واحد ، فالحق أنه إذا كانت ثمة مسافة هائلة بين حسنى والثورة فإن هذا لا يعنى تلقائياً أن ثمة مسافة هائلة بينه وبين سرحان الذى استبدل الهجوم ذات يوم بهذا الجسر الجليدي بينه وبين حسنى :

« - اصرف النظر عن مشروع المقهى وما شاكل ذلك ، إنك ابن ناس ،  
وعليك أن تختار مشروعاً مناسباً . .

— مثل ماذا ؟

— أنا أقول لك ، مشروع تربية دواجن وسجول مثلاً ، إنه يدر ذهباً . .

ثم بعد تفكير قليل :

— يمكن أن تاجر قطعة أرض فى منطقة سموحة ، ويمكن أن أساعدك بمال

من خيرة وأصدقاء، وربما شاركك إذا أسعفتني الظروف». (ذلك هو أول المحيطين سرحان - الذى تخرج من عضوية هيئة التحرير إلى الاتحاد القوى إلى عضوية لجنة العشرين بالاتحاد الاشتراكي وعضوية مجلس الإدارة - وبين الطبقة الجديدة التى يكتمل قوامها من بقايا الطبقات المهارة وبعض الفئات من جيل الثورة). لذلك كان من الطبيعى أن يترك سرحان فكرة الارتباط بزهرة مفضلا الارتباط بمدرستها «عاية» التى تسكن مع أسرتها فى الدور «العلوى» من نفس العمارة، وتملك أسرتها بعض العمارات فى الإسكندرية. كانت زهرة - تأكيداً لما تمثله من قيم ثورية - قد قررت أن «تعلم» فطلبت من عاية أن تعطىها درساً بالأجر، بين دهشة الجميع وعطف عامر وحدى. وعند ما يتحول سرحان من زهرة إلى عاية يهتف حسنى ساخراً شامتا «لتحى الثورة ولتحى قوانين يوليو» وهو بذلك يفض أغشية الرمز حول شخصيتى زهرة وسرحان.

وينبغ بذلك حدود المنتصف من البناء الرواى فى مرامار، الحدود التى قدم لنا فيها الفنان جيلا كتب عليه «الانقسام - الاضطرابى أو الاختيارى - عن مسار الثورة.. فعامر وحدى وطلبة مرزوق وحسنى علام، يلتقى ثلاثتهم فى الفعل الماضى سواء كان فعلاً ثورياً كما هو الحال مع الأول، أو فعلاً رجحياً كما هو شأن الثانى والثالث. ولكنهم جميعاً لا «يتنمون» إلى الحاضر بعد أن فصلت الشيخوخة بين عامر وحدى والأحداث المحيطة به، وبعد أن توجه انتهاء طلبه مرزوق إلى المنفى فى بلاد تضخ البترول سبقتة إليها كريمته، وبعد أن عثر حسنى علام فى صافية وملهى الجنفواز على قارب النجاة وهو الذى قذفته طبقته إلى الماء والقارب يميل إلى الفرق. بقيت شخصيتان على جانب كبير من الأهمية هما منصور باهى وسرحان البحيرى. وقد تعرفنا على جانب من قصتهما فى مجموعة العلاقات التى تربطهم بالبنسوين وساكنيه وصاحبته. أما بقية الجوانب فى حياة منصور فيجرتا إليها السياق برحيله من القاهرة إلى الإسكندرية ليعمل مديعاً بها. وكان رحيله تدبيراً محكماً من أخيه ضابط الأمن الكبير الذى أرغمه على ترك التنظيم السياسى السرى. وهكذا بدأت مأساة منصور منذ خرت إرادته أمام الأمر الواقع مرموزاً إليه فى شخصية أخيه، بالبطش والإرهاب. ولكن هذه



الإرادة الكسيرة لها مع صاحبها تاريخ قديم لا يفصل عن التاريخ الحديث . فقد هزمت الإرادة منصور باهى حين ربط مصيره بحب درية زميلته فى الجامعة ، ثم تبدل هذا المصير هباء عند ما تزوجت من أستاذهما فوزى الذى هدها إلى طريق الثورة الشاملة وتنظيمها السرى . واقترنت هزيمة القلب بهزيمة العقل ، فأصبح « العفن » يجرى مع الهواء ولعله يصدر أصلاً من ذاتى أنا » . ومن الطبيعى أن يلتقى منصور مع سرحان فى أكثر من نقطة ، وهكذا فهما معاً يمثلان جبهة « الثورة » ضد طلبه مرزوق وحسنى علام . ولكن هذا التحالف لا يبنى صراعاً جوهرياً بين الاثنين ، هو الصراع بين « محدث الاشتراكية » سرحان البحرى ، الذى عرف الاشتراكية بمعناها « الحلى » وهى ترتقى أعلى مراتب السلطه بين المناضلين منصور الذى عرفها كأحد الطرق المؤدية إلى السجن عبر الدهاليز السرية والمخابى التى ينتحى على المناضلين الحقيقيين أن يعيشوا فيها أياماً وسنين . ولذلك كان منصور هو « الشاب » الوحيد الذى لم يتهجم على زهرة حباً حقيقياً أو اغتصاباً ، وعند ما فشل فى استعادة نفسه مع درية وعرض على زهرة الزواج رفضته . لأن زهرة بباطنها الثورى اليرىء ترفض الارتباط بخائن أو متردد أو جبان . وتجربتها مع سرحان من أبرز التجارب الدالة على هذا المعنى ، فحين تكشفت أعماقه عن « حسنين » بداية ونهاية - الذى عثر فى الالتحاق بالجيش على السلم الطبى الناجع - بعثوره على « الاشتراكية » ويا للمفارقة سلماً طبقياً ناجماً هى الأخرى ، حين تكشفت فيه على أنياب الطبقة الجديدة الوارثة لأعجاد الطبقات القديمة تحت لافتات براءة ومغربة ، لفظته فى الحال . وكذلك الأمر مع منصور باهى فقد علم أن زملاءه القدامى « قبض عليهم أمس » ، فما كان منه إلا أن صوّب سهام اليأس إلى قلب درية زوجة صديقه وأستاذه فى الجامعة . وأقبل انهيارها انهياراً جديداً له ، إذ ارتفع فوزى إلى مستوى الأنبياء ووفر عليهما عناء المداورة ومنع زوجته من خطف الأسوار حربتها . وكانت هذه الحرية هى السجن الجديد لمنصور ، هى نقطة التوشادر العنيفة التى أفاق عليها فرفض الاستمرار ، رفض المهبوط إلى أعماق الجحيم « أن تؤمن وأن تعمل فهذا هو المثل الأعلى ، ألا تؤمن فذاك طريق آخر اسمه الضياع ، أن تؤمن وتعجز عن العمل فهذا هو الجحيم » . وبخاصة داخلية لا ترى اكتشفت زهرة عمق افرة التى تردى فيها منصور ، فرفضته بحزم . قال لها من قبيل جس النبض :

« — هناك شخص ينقص على صفوى .. »

— من هو ؟

— شخص خان دينه !

فحركت يدها مستنكرة :

— وخان صديقه وأستاذه !

واصلمت حركتها الاستنكارية فسألتها :

— هل يغفر له الذنب أنه يجب ؟

فألمت مستغفلة :

— حب الخائن نجس مثله .

والفنان يعطينا صورة مزدوجة لأزمة المسمى إلى الثورة الأبدية وهزيمته معاً : صورة فوزى الذى يقرب فى الكثير من صورة أحمد شوكت وعثمان خليل والشاب الطويل الأسمر المسك يسراه وردة حمراء ، ثم صورة منصور باهى ، المسمى الذى تخونه تحت إرادته وطأة الإرهاب فيخون رسالته فى ظل أبشع الظروف . ولا تختلف صورة فوزى عن صورة بقية زملائه فى أعمال الكاتب السابقة ، أقرب ما تكون إلى الصورة العامة المجردة والرؤية التقليدية العاجزة عن فهم جدلية الواقع وحبوبته بالرغم من الفلسفة الجدلية التى يعتنقها صاحبها . أما صورة منصور باهى فقد نالت من نجيب محفوظ قدراً كبيراً من العناية والفهم وأكد أقول التعاطف . وكانت المرة الأولى التى يُنزل فيها المسمى الثورى من ملكوت السموات إلى أرض البشر . ومن خلال ضعف منصور وهزيمته أوضح الفنان جوانب السلب فى « الطريق » الثورى ، و « البناء » الاشتراكي . فبعد أن كان يكتفى فى الماضى بإدانة الرؤية التقليدية لمعنى الطريق ، فإنه هنا يدين هذا « المعنى » للطريق الذى اختطه الثورة لنفسها . وهو المعنى الذى آلت نهايته إلى السقوط والانفجار بالحقبة الرمزية التى يتتحر فيها سرحان البحرى بموسى حلقة قديم . ولكن صورة منصور وصورة فوزى متكاملان ، لأن الكاتب بظل على إدانته للرؤية التقليدية الجالدة ، ثم يضيف إدانته العميقة للدلالة لموضوع الرؤية . وكأنه يقول إن الفعل الثورى المتجسد فى « البناء » لم يسمح بأفعال ثورية موازية له أو متلاحقة معه ، وإنما سمح

فقط بردود الأفعال العنيفة ، التي تؤدي بفريق من أصحابها إلى السجن ، وبالبعض الآخر إلى الارتداد . والارتداد في حياة منصور قد بدأ بالتخلي عن تنظيمه الثوري ، ولكنه في استقامته المنطقية قد انتهى بالتخلي عن كل شيء نظيف . وهو لا يعزم على قتل سرحان البحيري إلا عزماً حليماً جباناً . فهو ينسى المقص الذي قرر أن يقتله به ويكتفى بأن يضربه وهو ميت . لقد أراد أن يقتل نفسه في سرحان ، أي أن ينتحر ، ولكن الفنان يصل بإرادته المسلوبة إلى أقصى نهاياتها القاجعة فيحرمه من القدرة على الانتحار أو قتل سرحان . لقد فرغ منصور من الداخل تفريغاً كاملاً ، فلم يعد يرى في زهرة إلا مرآة للشرف المسلوب والنفي بلا كبرياء . وقد تصور للحظات أن خلاصه مرهون بلحظة شجاعة يقتل فيها سرحان وكل ما يمثله من فواجع ، ولكن الفنان — إمعاناً في تجسيم الهزيمة — لم يبه لحظة الانتياح هذه فلم يقتنع القضاء بأنه القتال بعد أن ثبت انتحار سرحان ثبوتاً لا شك فيه .

أما سرحان فينبو في اللوحة البانورامية التي رسمها نجيب محفوظ لمصر الثورة ، أنه الطرف التقيض الحسنى علام الذي يبدأ حديثه عن نفسه بشعار اللامبالاة « فريكيكولا تلمنى » . . . فسرحان يبدأ بشعار التسلق الطبقي الذي عرفناه في حستين « بداية ونهاية » وعرفناه بسرعة خاطفة في حسن « بالسنان والخريف » وهو الشاب الذي ورث عيسى الدباغ في كل شيء ، في السياسة والحب ، والتحق بركب الثورة . وعرفناه في رؤوف علوان باللص والكلاب ، الصحنى الذي باع المبادئ بالفيلا والعربة . وعرفناه في بقية السلالة من أبناء الطبقة الجديدة « بالشحاذ » . هو إذن أحد أبناء هذه الطبقة ، شعاره « هاى لايف » ، ومن ناحية أخرى هو نموذج « الطريق الجديد » للثورة الذي اختطته لنفسها بعيداً عن الرؤية التقليدية . ومن هذه الزاوية فهو يستكمل أزمة الانتهاء الثوري التي ألم الفنان — حتى الآن — بجناحيها ، التقليدى والمستحدث ، السرى والمعلن ، المطارد في السرايب والمترج على عرش السلطة . فإذا يقول لنا سرحان البحيري ؟

يقول إنه لا معنى للحياة بغير فيلا وسيارة ويقم أمداً طويلاً مع صنية الراقصة بالجنتفواز تنفق عليه عن سعة ولا يستطيع رد جميلها لارتباطاته العائلية والتزاماته التي لا تنتهى بالنسبة لرجل نشأ في أحضان الفقر . وكانت مقاومته الحقيقية قد انهارت من قبل أن يخطط — هو المشرف على الحسابات — على عمليات التهريب

الضخمة بالاتفاق مع المهتمس المختص وسائق اللورى . وهذا هو الوجه الآخر لسرحان الذى يمضى نهاره فى الخطابة والهاثف للاشتراكية . ولقد كان يلقي محاضرة عن السوق السوداء بصورة آلية لأن ذهنه كان شارداً فى ترتيب « العملية » التى سيجئ من ورائها ثمن الفيل والسيارة وكافة وسائل « الهامى لايف » . ونحن نعلم من السياق أنه كان وفدياً فيما مضى ، إنه كان من أعداء الدولة ، ولكنه اليوم هو « الدولة » على حد تعبيره . ويضع الفنان شخصية رأفت أمين صديق الصبا أمامه وأمامنا ليذكره - كضمير الغائب - بأنه لم يكن وفدياً مخلصاً فكيف أصبح ثورياً اشتراكياً ؟ فإذا أجاب أن للثورة أعمالاً لا يسع الأعمى إلا الإقرار بها ، باركه رأفت داخلاً فى الجدل « خبرنى الآن أين نقضى ليلتنا » . ويشير تطوره بطبيعة الحال إلى أن ثمة طبقة « علينا أن نرثها بطريقة ما » وهى ليست إرثاً نظرياً مجرداً ، ولا إرثاً أبديولوجياً على نحو من الأنحاء ، وإنما هى إرث فى كافة مظاهر الامتياز الطبقي التقليدى . ولذلك فإن إحساساً قوياً استقر فى داخله « وهو ذعرى الغرب من فكرة مصادرة الثروات » . وهو يكره « فكرة » الطبقة التى ينتمى إليها حسنى علام ، ولكنه مفتون بأى شخص منها إذا ساقته الظروف الممتازة إلى صحبته . وعند ما يعرف على زهرة ويناشو حبها فواده فإن حزناً عميقاً بداخله يدفعه إلى القول متحسراً « لو كانت من أسرة » . ولكنه يفصح فى نفس الوقت عما ترمز إليه زهرة بقوله إنها « بمثلة الثورة الأولى » وهكذا يصبح طريقه غير طريقها . . . فطريقه هو الثروة المنتظرة من مغامره ، حيثئذ لا يتوالى فى طرد صفة من حياته وفى لفظ زهرة أيضاً باحثاً بعنى لص عن عليّة المدرسة التى تسكن بالدور العلوى . وهو يرتاب لذلك فى أن يكون منصور باهى قد صلق الدعاوى التى يقول بها « يا صاحبي إني بطبعي عدو أعداء الثورة ألا تفهم ؟ ولنى من الموعودين ببركاتنا ألا تفهم ؟ » . ولكن لا منصور ولا غيره كان يتصور أن داعية الاشتراكية هو فى نفس الوقت داعية الهامى لايف ، فليشب وثبة موقفة تجعل من زيارته للدنيا رحلة لنا معناها وقيمتها . ولم يكن سرحان - والحق يقال - مهتماً اهتماماً حقيقياً بالسياسة رغم نشاطه الموفور فيها . ولكنه كان مهتماً اهتماماً جنونياً بأن تم « العملية » وتنجح الصفقة ويصبح فى غمضة عين - وبحسبه بسيطة - من أثرياء البنوك . لا زهرة العاطفة الوحيدة الصادقة التى خفق بها قلبه ، ولا الاشتراكية التى قفز بها إلى

مجلس الإدارة صباحاً ولمهلى الجحفواز ليلاً، بمسطيعين أن يحولاً دون « اختياره » لهذا الطريق إلى الرثة . وهو الطريق المسدود فى « بداية ونهاية » أمام حسين نموذج البرجوازى الصغير المتسلق قبل الثورة . وهو أيضاً الطريق المسدود فى « مرامار » بعد الثورة . الطريق المؤدى بالمتنمى إليها هذا النوع من الانتهاء إلى الهزيمة الكاملة . وليست العين الأخلاقية اليقظة هى التى سدت الطريق فى وجه سرحان ، وإنما الثغرات التى لا نهاية لها قد أوصدت الباب نهائياً وقعت « العملية » برمها فى شباك الأمن وقبض على سائق السيارة المحملة بالبضاعة — تماماً كاختياد نفيسة إلى القسم من بيت الدعارة فى بداية ونهاية — ولم يعد أمام سرحان البحرى إلا أن يؤكد من جديد مأساة حسين ، ذاك ألقى بنفسه فى النيل وهو يميل على كتفيه نجوم الانضواء للنظام ، وهذا مرق شربانه وهو يحمل على كتفيه كافة علامات الانضواء للثورة من عضوية هيئة التحرير إلى عضوية لجنة العشرين بالاتحاد الاشتراكى و بانتحار سرحان البحرى تؤول الأزمة الضارية إلى هزيمة مضاعفة : فالانتهاء التقليدى لم يعد له مكان إلا خلف الأسوار ، أو فى وهاد الخيبة والضياع والارتداد . والانتهاء إلى الطريق الجديده كان فى جوهره انتهاء إلى طبقة جديدة تنبأ لها نجيب محفوظ — بانتحار سرحان — بهزيمة بعيدة عن النيل والشرف . وهى الهزيمة المنكرة التى آلت إليها الأمور فى عوامة الرثرة فوق النيل .

وكما اختتم الفنان اثره السابقة بالانتهاء التجريدى الأرحب إلى تقدم « الإنسانية » كلها بعد الإخفاق المرير للانتهاء المحدد إلى الثورة المصرية . . فإنه كذلك يختتم مرامار على لسان عامر وجدى — لسان التاريخ الذى نطق به أنيس فى خاتمة الرثرة — وهو الرجل الذى اكتشف فى النهاية أنه وحيد مع زهرة ، كوحلة أنيس مع سمارة . ومثل سمارة فى لحظات انسحاقها تحت حوافر قوى القهر كانت زهرة « تملوها مظاهر الحزن والانتكسارحتى خيل إلى أنها ضلّت واحلديت » هكذا قال عامر . وبيصيرة الأنبياء يحطم نجيب محفوظ كافة الشوائج بين زهرة وماريانا فتطردها القوادة الأجنبية المجوز ويتم الانفصال العظيم بينهما ، فلذا سألها عامر وجدى بروح الأب المهزوم فى هزيمتها :

« — ماذا أعددت للمستقبل ؟

قالت وهى ترنو إلى الأرض ما تزال :

— كالملاصق تماماً حتى أحقق ما أريد... » .

ويؤيى الفنان بأن حرث الأرض على هذا النحو الفاجع فى الثروة وميرامار قد أوضح لديه بما لا يقبل الشك أن المعضلة الأساسية هى وجود الممتنى الحقيقى إلى الثورة الحقيقية ، الممتنى المنزه عن أدران الرؤية التقليدية ومهاوى الارتداد والتسلق . ويخاطب زهرة — من بين شفقى عامر — « ستظل غايتك المنشودة هى العثور على الحلال .. وستجدين حتماً ابن الحلال الجدير بك ... إنه موجود الآن فى مكان ما ولعله يتحين اللحظة السعيدة المناسبة » . ويباشر لها القول فى كلمات صريحة أكثر وضوحاً وجلاء « إن وقتك لم يضع سدى ، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود » .

ويختتم عامر وحيدى تراجيديا الهزيمة بآيات من سورة الرحمن — هو المهتم فى إيمانه — فلعلها ، ككلمات أنيس الأخيرة ، تضىء طريق الأمل وسط الظلمة الشاملة . ولكنه الأمل الإنسانى العام والمجرد الذى يتجاوز ما هو خاص ومحدد ، فالهزيمة المحددة التى تمنينا ليست شيئاً — فى رأى الكاتب — إذا قيست بآمال لا نهائية للسواء والأرض . بل هوينى الرواية قبيل رأس السنة الجديدة بساعات مؤملاً أن يحمل العام الجديد فى طياته وجهاً جديداً .

ولكن الوجه الجديد الذى طالعنا به نجيب محفوظ بعد ميرامار ، لم يكن إلا تلخيصاً عميقاً لرحلة الهزيمة التى بدأها عام ١٩٥٩ بمدينة الفاضلة « أولاد حارتنا » وانتهت عام ١٩٦٧ بمدينة الجهنمية « تحت المظلة » .. فى هذه القصة القصيرة العظيمة أودع نجيب محفوظ كلمته الأخيرة فى كل شئ ، فى التاريخ والحضارة والثورة . وكما أن أقصوصة « زعبلارى » كانت نقطة البداية فى أزمة الإنسان الغائب عن الوعى الصحيح ، المريض مرضاً ليس له من علاج تقليدى عند الأطباء أو المشايخ ، وإنما عند ذلك الحاضر الغائب المسى زعبلارى ، فإن قصة « صوت مزعج » كانت نقطة الوسط التى أومات بالفرق المائل بين النضال الأليم الذى يعانىه الإنسان العادى فى بلادنا مقابل العناء العقيم الذى تعانىه الصفوة تحت رايات مزيفة . وجاءت قصة « تحت المظلة » نقطة الختام الدامية للمهزلة المؤسفة أو المأساة الهازلة التى انتهت إليها الرحلة . وفى هذه القصة حاول الكاتب

أن يحسم القوضى الخفيفة والمناخ الدموي الذى يعيشه عالمنا المعاصر فى كافة مستوياته التى تبدأ من الشرطى الذى لا يبالى إلا بأن يجعل من هذه القوضى نظاماً ومن دماء الرؤوس المقطوعة قانوناً إلى الشرطى الذى يشعر بأن المظلمين تجاوزوا حدودهم فسموا الأشياء بأسمائها وقالوا إن هذه قوضى وذاك جنون وتلك مذابح ، فلم يكن منه إلا أن يؤدى واجبه مضطراً ! — فينظم القوضى ويعقل الجنون ويقنن المذبحة ، وبصوب رصاص بندقيته إلى الصدور لتتلف والرقاب لتساقط ، أى ليزيد القوضى قوضى والجنون جنوناً والمذبحة دمياً . ولكن إذا أقبل أحد من جديد ليقف تحت المظلة ، عليه أن ينتظر الأتوبيس أو يتقى البلبل ، وعليه أن يتحاشى ما استطاع تلك الجرثومة الخفية التى تفرق عينيه فى التأمل أو تفتحهما على الدهشة . ومن القيد القول بأن نجيب محفوظ لم يكتب فى « تحت المظلة » عملاً من أعمال اللامعقول ، فتجريد الوجود عند كتاب اللامعقول هو إخلاء المسكن من زخارف الأثاث وتفاصيل البشر والنظر إليه بموضوعية المعمل ، وهى الموضوعية القائلة بأن لا قيمة للمسكن فى ذاته ولا فى ساكنيه ، لا قيمة على الإطلاق . أما كاتبنا فبالرغم من كل ما يدور على قصته من لامعقوليته مفرطة فلأنها ليست اللامعقوليته التى ترادف العبث ، وإنما هى تشيع تلك الرائحة النفاذة لما أسميه بالقوضى الخفيفة والمناخ الدموي ، ذلك الشيء النقيض للمدينة الفاضلة . فبينما كان أنبياء المدينة الفاضلة من أكثر الناس « تنظيمياً » لها وتجسيداً « لمثلها العليا » ، فإن نجيب محفوظ يقدم لنا « المدينة الجهنمية » التى صار إليها عالمنا بدءاً من أكثر مستوياته تقدماً وانتهاء بأكثرها تخلفاً دون ما استثناء . إن مدينة نجيب محفوظ الجليدية هى نقيض حارته القديمة ، فقد كانت هذه مدينة فاضلة حقاً بالرغم من كل الصراعات والتمزقات التى عانت منها ، كان « العلم » هو الأمل الخافق بين أضلع القتات وصدوره . غير أنه بعد عشر سنوات يأتى ليقول إن الحارة أصبحت مدينة حقاً ، ولكنها مدينة جهنمية فوضاها نظام وجننها عقل ومذابحها سلام . ومدينة نجيب محفوظ الجليدية ، كحارته القديمة لها وجهان : الوجه الإنسانى العام الذى يقصد به العالم كله ، والوجه المحلى الخاص الذى يعنينا نحن على وجه التحديد ، فهى رؤيا

للعالم وإن شكلت بلادنا جزءاً لا يتفصل عن الأحداث . وإذا لم تكن قصة نجيب محفوظ عملاً من أعمال اللامعقول فإن هذا لا ينفي أنها تصرخ بأن عالمنا لامعقول، ولكن « العالم » في رؤيا نجيب محفوظ لا يعنى الكون ، ومأساة الإنسان في رؤيا نجيب محفوظ لا تعنى إخفاقه الأزل في كشف سر الأسرار . وإنما عالم نجيب محفوظ هو عالمنا الواقعي المحدود «بأنظمة» بنقصها النظام و« بقوانين » بنقصها القانون . وإذا كان الفنان يقوم بتجريد فانتازي للموقف بإقصاء الشخصية والحدث لإقصاء تاماً ، فلائنه يقتصر على ما يشبه اللوحة التجريدية الموحية ولأقول الرامزة ، الموحية بتكويناتها وألوانها وخطوطها وغير الرامزة بمجزيئات معينة إلى ما يعادها من تفاصيل الواقع الخارجي . إنها توىء بسر ولا تعطى علامة . ولأن السر سرنا فالعلائية شرط من شروط المدينة المهنية التي يقف بها الشرطي دائماً ، ولكن بلا حراك، حتى إذا تأملت أو دهشت كان مصيرك — أنت الواقف تحت المظلة خوفاً من البلبل أو انتظاراً لأوتوبيس — أن تتلحرج وأسلك فتوسد الطوار تحت المطر وينطرح جسدك جثة هامة تحت المظلة <sup>(١)</sup> .

\*\*\*

هذا هو عالم نجيب محفوظ الجديد ، وكلمته الأخيرة أيضاً . عالم بدايته التخلّف الحضارى المربع وانعدام التقاليد الديمقراطية ، ومآله السقوط والهزيمة والاندحار والافتقار مادياً ومعنوياً . عالم، خامته الرئيسية هي السجون وبيوت الدعارة وشكله النهائي القتل والانتحار . لا العلم ولا التصوف بقادرين على إنقاذ السفينة الغارقة لأن ثغورها أوسع من مادة اللحام وهشاشة بنائها أضعف من مقاومة الماء .

ونجيب محفوظ في عالمه الجديد هو رؤى مرحلة الانتقال بحق ، وهي مرحلة محلية وعالمية في آن ، وهو انتقال فكري وحضارى معاً . لذلك كانت شخصوه وأحداثه ومواقفه مزدوجة الوجه والرموز والأغطية . لا يكتمل لك معرفة الوجه إلا بجانيبه، ولا تكشف الرمز إلا إذا فضضت العلامتين، ولا تكشف الغطاء إلا إذا خلعت الرداءين . وقد احتاج مثل هذا العالم المزدوج إلى أدوات تعبيرية جديدة تلائم الوضع الفكرى والنفسى الجديد ، فكان لا بد من استحداث ذلك « التزامن »

(١) راجع لغال شكرى « مبدأ عن أنية القصة القصيرة » الدراسة النقدية الملحقة بمجموعة «قصص قصيرة » كتابات معاصرة . - طبعة أول - ١٩٦٨ .



بين الضمائر الثلاثة بالأحداث الداخلية والخارجية المتوازية في تشابك وتعقيد . وكان لا بد من استحداث هذه اللغة الجديدة على أدب نجيب محفوظ ، اللغة القادرة على استيعاب الإيماء وتمثّل الرمز والتجواب في دخل الإنسان والارتحال خارجه .

ولا ريب أننا نلاحظ ذلك التبادل الغريب بين القوة والضعف في أعمال المرحلة الجديدة ، فالسؤال في « اللص والكلاب » كان أعمق من الجواب في « السماء والحريف » ، وعلامة الاستفهام في « الطريق » كانت أكثر غوراً من الرد عليها في « الشحاذ » ، ومعالم مرحلة الانتقال في « ثرثرة فوق النيل » كانت أكثر رسوخاً منها في « ميرamar » . . لا لشيء إلا لأن السؤال وعلامة الاستفهام كانا يحسدان الواقع المر بكل كثافته وعنفه وصدقه ، بينما كان الجواب مجرد « صدق » للصوت ، و « صورة » من الأصل ، و « حلم » بواقع خيالي . ولكن القوة والضعف ، جنباً إلى جنب ، كانا يحسدان في آن دقات قلب الفنان ، دقة اليأس اليائس ودقة الأمل الغامض . غير أن الدقتين معاً يصوغان أروع لحن جنازى في أدبنا الحديث .

وقد نالت أعمال نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة شرف التنبؤ بما كان ، ولكنها كثافة أي مجتمع يختصر أو حضارة تموت ، لا يعود له بعد الهزيمة إلا خطوة شاهد العيان . فإذا كانت المرحلة التاريخية نفسها مرحلة انتقال ، فإن الروائي الذي توحد معها سلباً وإيجاباً هو روائي مرحلة الانتقال أيضاً . ولقد انتهت هذه المرحلة بالهزيمة بكل ما تطوى عليه من جوانب مادية ومعنوية ، فثقافتها أيضاً بكل ما تشتمل عليه من إشارات قد سقطت في أحوال الهزيمة وعارها .

ولن يستطيع هذا الجحيل - وفي المقدمة منه أدب نجيب محفوظ - أن يتجاوز مقتضيات التاريخ ، لن يستطيع أن يرى رؤيا جديدة ، مهما كتب وغزر إنتاجه عاماً بعد عام . ذلك أن موقف الكاتب الآن من مجتمع ما قبل الخامس من يونيو ، كواقعه بعد الثورة من مجتمع ما قبلها : هل يسمح لنفسه أن يكون ناقداً «للماضى» وحسب ، مهما امتدت روااسب الماضى إلى قلب الحاضر ؟ إنه حيثئذ لن يصنع أكثر من ترديد كلام سبق أن قاله بصورة أفضل ، أو أن يقول كلاماً يرادف الصمت ..

.. وإما أن يختار الصمت طوق نجاة من حُكم التاريخ. وإذا كانت السنوات السبع العجاف في حياة نجيب محفوظ من ١٩٥٢ إلى ١٩٥٩ قد « أثمرت » جدلياً السنوات السبع العظام من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٧ .. فهذه السنوات بعينها هي التي تؤدي - بنفس المنطق الجليل - إلى خواء المرحلة القادمة بالنسبة للجيل الحالي ، وفي المقدمة منه نجيب محفوظ .

وإذا كان الخامس من يونيو ١٩٦٧ في المستوى السياسي ، وأدب نجيب محفوظ قبل هذا التاريخ في المستوى الفني ، قد أعلن أن العنقاء احترقت بعشها فإنه لن يتيسر للثورة المصرية وثقافتها بعث جديد إلا على أكتاف جيل جديد ورؤيا جديدة تتجاوز الهزيمة وثقافتها المدحورة . فنحن لسنا بحاجة إلى « معجزة جيل » أدى رسالته على خير وجه ، وإنما نحن بحاجة إلى « جيل المعجزة » القادرة على أن تقيم اليعازر من بين الأموات ، أو أن تبعث من الرماد المحترق عنقاء جديدة ، تجوب الأرض والسماء ، لتجمع أطيب النباتات ، وتبنى عشها من جديد . ولعل هذا هو التحدي أمام الجيل القادم : هل يستطيع أن يصنع المعجزة من رماد تخلف عن احتراق العنقاء القديمة ؟

## المراجع

مؤلفات نجيب محفوظ التي اعتمدت عليها الدراسة

نشرت لأول مرة	التاريخ	الطبعة	الكتاب
١٩٣٨	١٩٦٠	الثالثة	همس الجنون
١٩٣٩	١٩٥٨	الثالثة	عبث الأقدار
١٩٤٣	١٩٥٨	الثانية	رادوبيس
١٩٤٤	١٩٥٧	الثالثة	كفاح طيبة
١٩٤٥	١٩٦٢	الرابعة	القاهرة الجديدة
١٩٤٦	١٩٦٢	الخامسة	خان الخليلي
١٩٤٧	١٩٦١	الرابعة	زقاق المدق
١٩٤٨	١٩٦٠	الثالثة	السراب
١٩٤٩	١٩٦١	الرابعة	بداية ونهاية
١٩٥٦	١٩٦٠	الثالثة	بين القصرين
١٩٥٧	١٩٦٢	الرابعة	قصر الشوق
١٩٥٧	١٩٦٢	الرابعة	السكرية
( أولاد حارتنا ) عن جريدة الأهرام من ١٩٥٩/٩/٢١ إلى ١٩٥٩/١٢/٢٥			
١٩٦٢	١٩٦٢	الثانية	اللعس والكلاب
١٩٦٢	١٩٦٢	الأولى	السيان والحريف
١٩٦٣	١٩٦٣	الأولى	دنيا الله
١٩٦٤	١٩٦٤	الأولى	الطريق
١٩٦٥	١٩٦٥	الأولى	بيت سيّ السمعة
١٩٦٥	١٩٦٥	الأولى	الشحاذ
١٩٦٦	١٩٦٦	الأولى	ثلاثة فوق النيل
١٩٦٧	١٩٦٧	الأولى	ميرامار
١٩٦٨	١٩٦٨	الأولى	خمارة القط الأسود

### تاريخ كتابة أعمال نجيب محفوظ

« فيما يلي ثبت بالتواريخ الى ألف فيها نجيب محفوظ أعماله الروائية ، وقد اعتمدت عليه شخصيا في معرفتها » .

الرواية	من	تاريخ الكتابة	عبد الأفندار
رداوبيس	١٩٣٦	١٩٣٥	١٩٣٦
كفاح طيبة	»	»	١٩٣٧
القاهرة الجديدة	»	»	١٩٣٨
خان الخليلي	»	»	١٩٣٩
زقاق المدق	»	»	١٩٤١
بداية ونهاية	»	»	١٩٤٢
السراب	»	»	١٩٤٣
الثلاثية « إعداد الموضوع »	»	»	١٩٤٤
بين القصرين	{		١٩٤٦
	{		١٩٤٧
قصر الشوق	{		١٩٤٨
	{		١٩٤٩
	{		١٩٥٠
السكينة	{		١٩٥١
	{		١٩٥٢

ويسجل نجيب محفوظ بقلمه هذه الملاحظة :

« تخللت كتابتي للثلاثية فترات انقطاع متتابعة بسبب عملي في التفتيش بوزارة الأوقاف وأنا أقدر أن عملي فيها استغرق ما بين تفكير وكتابة أربع سنوات مع العلم بأن السنة عتلى هي ما بين سبتمبر إلى إبريل وثمة أربعة أشهر أعجز فيها عن القراءة والكتابة بسبب مرض الحساسية في العينين والجلد ، وكنت أنتفع بها في التأمل والتفكير مع الراحة » .

## أحاديث نجيب محفوظ

الموضوع	المجلة أو الصحيفة اسم المحرر	تاريخ العدد
الكاتب والطبقة التي يعبر عنها	روز اليوسف عبد المنعم صبحي	١٩٥٧/١٠/١٤
الموقف الراهن في الأدب	المساء فاروق منيب	١٩٥٨/ ٢/ ٥
القرن متناقل دائماً	المساء محمد جبريل	١٩٦٣/ ١/ ٢
مع الأدباء	الآداب فاروق شوشة	يونيو ١٩٦٠
أمنيتي أن أحطم ساعتى	آخر ساعة محمد تبارك	١٩٦٢/١٢/١٢
لست لويسى عوضى	الجمهورية عباس صالح	١٩٦٢/ ٥/١٩
الأدب والفلسفة	المساء كمال الجويلي	١٩٦٢/١٠/٢١
أدب الطبقة الوسطى	المساء محمد جبريل	١٩٦٢/١٠/٢٢
أدباؤنا يكتبون بأسلوب القرن التاسع عشر	الجمهورية عباس صالح	١٩٦٢/١٠/٢٨
لماذا لم يتزوج	صباح الخير جاذبية صديق	١٩٥٧/١٠/٣١
السكرتير الخاص الذى أفشى أسرار الوزير	روز اليوسف عباس صالح	١٩٥٦/ ٢/١٦
الواقعية تطورت طبيعى للأدب	الانثين . . .	١٩٥٩/ ١/١٩
الفنان الذى يمشى كالقطار	الحليل محمد كامل	١٩٥٩/ ٣/٣٠
من كتاب القصة	الإذاعة عبد الله أحمد عبد الله	١٩٥٩/ ٨/٢٢
رأيت شبح هملت في يوغوسلافيا	الأهرام . . .	١٩٥٩/ ٨/٢٩
جيل قرأ وبكى كثيراً	الأهرام . . .	١٩٥٩/ ٩/١٨
كيف يؤلف قصصه	الأهرام . . .	١٩٥٨/١١/ ٧
رحلة في رأس نجيب محفوظ	الجمهورية إبراهيم الورداني	١٩٦٠/ ٤/ ٩
نجيب محفوظ وحارة ميخائيل	الجمهورية . . .	١٩٦٠/١٢/ ١
جاءد (أو علاقة نجيب بسلامة موسى)		
جربت الحب أكثر من مرة	الحليل كمال سعد	١٩٦١/ ٣/٢٧
مركبة أدبية بين نجيب محفوظ والنقاد	الجمهورية . . .	١٩٥٩/١٢/١٧

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة الكاتب	فؤاد دوار	يناير ١٩٦٣	
نجيب يتحدث عن فنه الروائي حوار	غالى شكرى	مارس ١٩٦٣	
عصير حياتى	الإذاعة	عبد التواب عبد الحى	١٩٥٧/١٢/٢١
نجيب محفوظ يهاجم الكسل والخرف والمخاملة	صباح الخير	عبد الله الطوخى	١٩٦٤/ ٣/١٢
نجيب محفوظ يتكلم بصراحة	وطني	لييب حليم	١٩٦٤/١٢/٢١
نجيب محفوظ يجيب على أصعب الأسئلة	آخر ساعة	مأمون غريب	١٩٦٥/ ٣/٢٤
نجيب محفوظ يتحدث عن المستقبل	روز اليوسف	سعاد زهير	١٩٦٥/ ٢/١٩
العامة والفصحى قضية مستهلكة	آخر ساعة	مأمون غريب وعبد المنعم صبحى	١٩٦٦/ ١/ ٥
الشيء الذى يبحث عنه صاحب الطريق	فكر وفن	عبد المنعم صبحى	١٩٦٦ فبراير
مذهب التصوف الاشتراكى	الأخبار	محمد تبارك	١٩٦٦/ ٤/ ٢
حوار مع نجيب محفوظ	الجمهورية	عبد السلام مبارك	١٩٦٦/ ٤/٢٥
أنا أديب شئوى	الأخبار	عفاف يحيى	١٩٦٦/ ٦/ ٨
نجيب محفوظ يثرثر على النبل	صباح الخير	عبد الله الطوخى	١٩٦٦/ ٨/١١
الخلود كالحياة حلم من الأحلام	آخر ساعة	مأمون غريب	١٩٦٦/ ٨/١٧
أخطر حادث أدبى	صباح الخير	عبد الله الطوخى	١٩٦٦/١٢/٢١

## كتابات حول أدب نجيب محفوظ

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الشهر	بداية ونهاية		إبريل ١٩٦٠
صباح الخير	أتمنى أن أقرأ لهؤلاء	صلاح عبدالصبور	١٩٥٨/١/٢
الرسالة الجديدة	ماذا يكتبون الآن	محمد صدقي	يونيو ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	زقاق المدق	توفيق حنا	أغسطس ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	حول كتاب في الثقافة المصرية عبد العظيم أنيس		د ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	بين القصرين	عمود العالم	د ١٩٥٧
روز اليوسف	إيمان هذا الرجل	فوزية مهران	١٩٦٣/١/٧
أخبار اليوم	فنان لا يعرف التشاؤم	رجاء النقاش	١٩٦٣/١/٥
الأهرام	ما بين ندوة وحديث	حسين فوزي	١٩٦٢/٥/٤
الأهرام	بين القصرين	لويس عوض	١٩٦٢/٤/٢٧
الأهرام	كيف نقرأ نجيب محفوظ	لويس عوض	١٩٦٢/٤/٢٠
أخبار اليوم	الثورة والأزمة في حياتنا الثقافية	بلر الدبيب	١٩٦٢/٩/٢٩
الجمهورية	مدارس الضباب في الفن	عبدالرحمن الخميسي	١٩٦٢/١٢/٢٠
أخبار اليوم	أدبنا بين ثورتين	رجاء النقاش	١٩٦٢/٩/١
تبار اليوم	الثورة في أحلام الأدياء	» »	١٩٦١/٨/٥
أخبار اليوم	الإخصاب والعقم	صلاح عبدالصبور	١٩٦٣/٦/٨
الشعب	رحالة في جزيرة مجهولة	عباس صالح	١٩٥٩/٥/١٩
الشعب	خيوط الفجر الأولى	» »	١٩٥٩/٥/٢٦
الجمهورية	ثلاثية بين القصرين	» »	١٩٦٢/٢/٢٠
الشعب	في الرواية العربية	» »	١٩٥٩/٥/٥
الشعب	فن نجيب محفوظ	» »	١٩٥٩/٦/٩
الجمهورية	بين القصرين	طله حسين	١٩٥٧/٢/٦

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الأدب	بداية ونهاية	عمود ذهني	مايو ١٩٥٦
الأدب	نجيب محفوظ بين الرومانتيكية والواقعية	حمدي السعيد	مايو ١٩٥٨
الأدب	قصر الشوق	عزت إبراهيم	مايو ١٩٥٨
»	زقاق الملوك	توفيق حنا	يوليو ١٩٥٨
»	فكرة الموت عند نجيب محفوظ	نجية فرج	يوليو ١٩٥٨
»	لغة الحوار عند نجيب محفوظ	حمدي السعيد	نوفمبر ١٩٥٧
»	بين القصرين	عزت إبراهيم	فبراير ١٩٥٨
»	محفوظ : ماذا صنعت بنا	لمى المطيعي	فبراير ١٩٦٠
»	التطور الأدبي لنجيب محفوظ	توفيق حنا	إبريل ١٩٥٩
»	محاولة نقدية بين القصرين	توفيق حنا	فبراير ١٩٦١
»	» » لقصة السراب	نجية فرج	نوفمبر ١٩٦٠
»	المغزى القصصي عند نجيب محفوظ	عزت إبراهيم	يوليو ١٩٦١
»	القصص والكتابات	ماهر شفيق فريد	فبراير ١٩٦٢
»	» » دنيا الله	هاني مطاوع	يوليو ١٩٦٣
الجمهورية	المثقفون والثورة	محمد عودة	١/٢٤ / ١٩٦٣
المساء	الاستاتيكية والديناميكية	يحيى حنى	١/١٦ / ١٩٦٣
»	في أدب نجيب محفوظ	» »	١/٢٣ / ١٩٦٣
»	» »	» »	١/٣٠ / ١٩٦٣
»	» »	» »	٢/ ٦ / ١٩٦٢
»	» »	» »	٢/١٢ / ١٩٦٣
»	» »	» »	٢/٢٠ / ١٩٦٣
الشهر	جيل حائر	توفيق حنا	إبريل ١٩٥٨
المساء	نظرة على ثلاثية نجيب محفوظ	على الراعي	٩/ ٣ / ١٩٥٨
أخبار اليوم	محاولة لفهم أدب نجيب محفوظ	رجاء النقاش	١٢/٢٨ / ١٩٦٢



المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
آخر ساعة	صديق نجيب محفوظ	محمد عفيفي	١٢ / ١ / ١٩٦٢
وطني	أولاد حارتنا بداية بلانهاية	مراد وهبة	١١ / ٠ / ١٩٦٠
وطني	دفاع عن أولاد حارتنا	غالى شكرى	١٧ / ١ / ١٩٦٠
الشعب	القلب الحزين	عباس صالح	١٢ / ٥ / ١٩٥٩
الكاتب	أزمة الوعي السياسى فى	د. غنيمى هلال	يناير ١٩٦٣
السمان والحريف			
»	جحشة نجيب محفوظ	يوسف حلمى	»
»	الشخصية الإيجابية فى أدب	عبد المنعم صبحى	»
نجيب محفوظ			
»	تاريخنا القومى فى ثلاثية	جلال السيد	»
نجيب محفوظ			
»	معنى الجنس فى أدب	غالى شكرى	»
نجيب محفوظ			
»	اللعس والكلاب عمل ثورى	فؤاد دواره	»
الآداب	كمال عبد الجواد اللامتى	ماهر حسن البطوطى	يونيو ١٩٦٣
»	المأساة الوحشية فى اللص	إياد أحمد ملحم	يوليو ١٩٦٣
والكلاب			
»	رواية نجيب محفوظ	محى الدين حمد	فبراير ١٩٦٠
الأخيرة ( أولاد حارتنا )			
»	الواقعة الوحشية فى السمان	رجاء النقاش	مارس ١٩٦٣
والحريف			
»	المفترقات النثرية فى الرواية	د. غنيمى هلال	مارس ١٩٦٣
العربية الحديثة			
»	الاتجاه الروائى الجديد	صبرى حافظ	نوفمبر ١٩٦٣
»	عند نجيب محفوظ	»	ديسمبر ١٩٦٣

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الآداب	اللعن والكلاب	سعيد حسن	فبراير ١٩٦٢
المجلة	ثلاثية نجيب محفوظ	تريفور لوجاسيك	أغسطس ١٩٦٣
"	اللعن والكلاب	د. فاطمة موسى	فبراير ١٩٦٢
الفكر العربي	اللعن والكلاب	لطيفة الزيات	١٥/٣/ ١٩٦٢
( اللبنانية )			
الشهر	نجيب محفوظ شاعراً	عبد المنعم عواد	ديسمبر ١٩٦٠
المجلة	في الرواية المصرية القصيرة	أنور المعداوى	أغسطس ١٩٦٢
الآداب	ملحمة نجيب محفوظ الروائية	أنور المعداوى	إبريل ١٩٥٨
"	" " " "	أنور المعداوى	مايو ١٩٥٨
الشهر	بين التراجيديا والإحساس بالحنين	عبد الوهاب محمد المسيري	مايو ١٩٦١
"	حسنيين ذروة المأساة في بداية ونهاية	إبراهيم الناصر	فبراير ١٩٦١
"	نجيب محفوظ والقصة القصيرة	توفيق حنا	مارس ١٩٦١
"	مشكلة حسنيين بين السينما والمرح	غالى شكرى	أكتوبر ١٩٦٠
المجلة	عالم نجيب محفوظ	إدوار الخراط	يناير ١٩٦٣
الآداب	نجيب محفوظ والفلسفة	معن زيادة	مارس ١٩٦٢
المجلة	اللعن والكلاب	يحيى حقى	مايو ١٩٦٢
المساء	اللعن والكلاب	توفيق حنا	٥/ ١٠/ ١٩٦٢
الآداب	جوبيته ونجيب محفوظ	غالى شكرى	مايو ١٩٥٩
الثقافة الوطنية	رحلة مع نجيب محفوظ	نجيب سرور	يناير ١٩٥٩
المساء	كيف تغير نجيب محفوظ	د. شكرى عياد	٩/ ٣/ ١٩٦٢
الأهرام	اللعن والكلاب	د. لويس عوض	١٦/ ٣/ ١٩٦٢
أخبار اليوم	اللعن والكلاب رواية فاشلة	د. عبد القادر القبط	١٢/ ٥/ ١٩٦٢

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
أخبار اليوم	اللص والكلاب	د. فاطمة موسى	١٢/ ١٢/ ١٩٦١
الأهرام	" "	لطفي الخولي	١٢/ ٣/ ١٩٦٢
الآداب	" "	يوسف الشاروني	يونيو ١٩٦٢
الأخبار	دنيا الله	أنيس منصور	١٢/ ٣/ ١٩٦٣
المساء	دنيا الله	فاروق منيب	٢٣/ ٣/ ١٩٦٣
العراق	السمان والحريف		يونيو ١٩٦٢
الموقف العربي	نجيب محفوظ في المرحلة الجديدة «على . . .»		١٧/ ٦/ ١٩٦٥
الأهرام	ثروة نجيب محفوظ والواقعية	لطفي الخولي	١١/ ٣/ ١٩٦٦
	الاشتراكية		
الأهرام	الله عند نجيب محفوظ	أحمد بهجت	٣/ ٥/ ١٩٦٣
آخر ساعة	الرقابة ونجيب محفوظ	سعد كامل	١٥/ ٥/ ١٩٦٣
روز اليوسف	نجيب محفوظ لامعقول	فوزية مهران	٨/ ٤/ ١٩٦٣
الجمهورية	وجه القاهرة في أدب نجيب محفوظ	رشدي صالح	٢/ ١/ ١٩٦٢
الجمهورية	انتهى نجيب محفوظ الفنان المهادد عباس صالح		١٢/ ١٢/ ١٩٦٢
المساء	الكاتب الذي آمن بالواقع والتاريخ	محمد جعفر	١٠/ ١٢/ ١٩٦٢
صباح الخير	نجيب محفوظ في رأي لويس عوض	أنور المعداوي	٢٩/ ٣/ ١٩٦٢
الجمهورية	تراجميديا الصراع ضد العبث	أمير إسكندر	١٦/ ٦/ ١٩٦٦
المصور	اللص والكلاب والسمان والحريف	أنيس منصور	٣٠/ ٣/ ١٩٦٢
المساء	اللص والكلاب	شكري عباد	٢١/ ٣/ ١٩٦٢
الهلال	بين أولاد حارتنا والشحاذ	محمد العالم	يوليو ١٩٦٥
المجلة	رؤيا القديس حمزوي	إبراهيم فتحي	أغسطس ١٩٦٥
المجلة	استجداء الحقيقة	صبري حافظ	أبريل ١٩٦٦

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
المجلة	استجداء الحقيقة	صبرى حافظ	مايو ١٩٦٦
المجلة	تراجيديا السقوط والضياح	صبرى حافظ	يونيو ١٩٦٧
المجلة	الطريق	فؤاد دواره	يوليو ١٩٦٤
الكاتب	قراءة جديدة لنجيب محفوظ	عباس صالح	نوفمبر ١٩٦٥
»	»	»	ديسمبر ١٩٦٥
»	»	»	فبراير ١٩٦٦
»	»	»	مارس ١٩٦٦
»	»	»	أبريل ١٩٦٦
»	اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية	نجيب محفوظ	فبراير ١٩٦٤
المساء	الشحاذ	محمد عبد الله الشففى	٨/ ٢٩ / ١٩٦٥
القصة	الطريق	توفيق حنا	ديسمبر ١٩٦٤
الأهرام	المحاكمة الناقصة	لويس عوض	٧/ ٣١ / ١٩٦٤
دراسات عربية	ميرamar	إبراهيم فتحى	مارس ١٩٦٨

## دراسات حول «المتن»

اسم الكاتب	اسم المجلة	التاريخ
إبراهيم فتحى	«المجلة» القاهرية	أبريل ١٩٦٥
كمال حمدى	«العلوم» اللبنانية	مايو ١٩٦٥
عبد الجبار عباس	«الأقلام» العراقية	ديسمبر ١٩٦٥
توفيق حنا	«حوار» اللبنانية	يناير وفبراير ١٩٦٦
على الرقيعى	«الرواد» الليبية	نوفمبر ١٩٦٦
عبد العزيز مصطفى	«الأهداف» القاهرية	ديسمبر ١٩٦٨

## فهرس المحتويات

أ	مقدمة الطبعة الرابعة
١	مدخل
١٧	الفصل الأول : جيل المرأة
٨٢	الفصل الثاني : ملحمة السقوط والانهيار
٢٠٧	الفصل الثالث : المتحمي بين الدين والعلم والاشتراكية
٢٩٥	الفصل الرابع : رؤيا الثورة الأبدية
٣٥٣	الفصل الخامس : المتحمي في أرض الهزيمة
	المراجع :
٤٥١	- مؤلفات نجيب محفوظ التي اعتمدت عليها الدراسة
٤٥٢	- تاريخ كتابة اعمال نجيب محفوظ
٤٥٣	- احاديث نجيب محفوظ
٤٥٥	- كتابات حول ادب نجيب محفوظ
٤٦١	- دراسات حول المتحمي



